دراسات أدبية

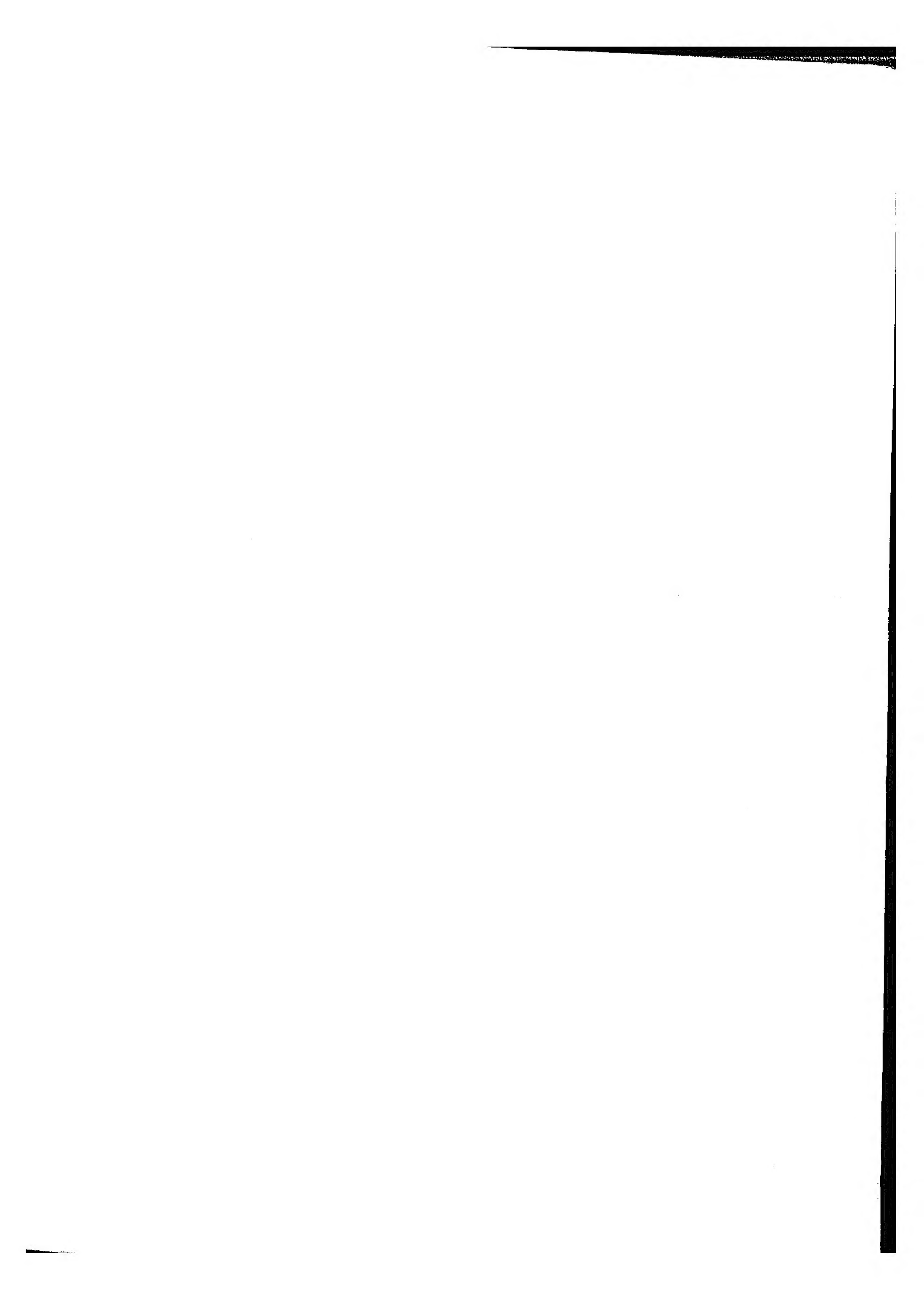
دراســات أدبيــة

مفهوم الإبداع الفنّ في النقد العربيّ القديم

مجدى أحمد توفيق







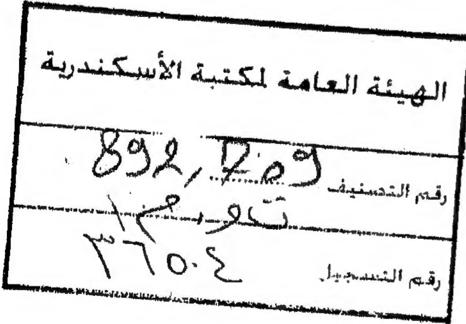
دراسات
أدبية

الاخـــراج الفنى :

ماجدة البنـــا

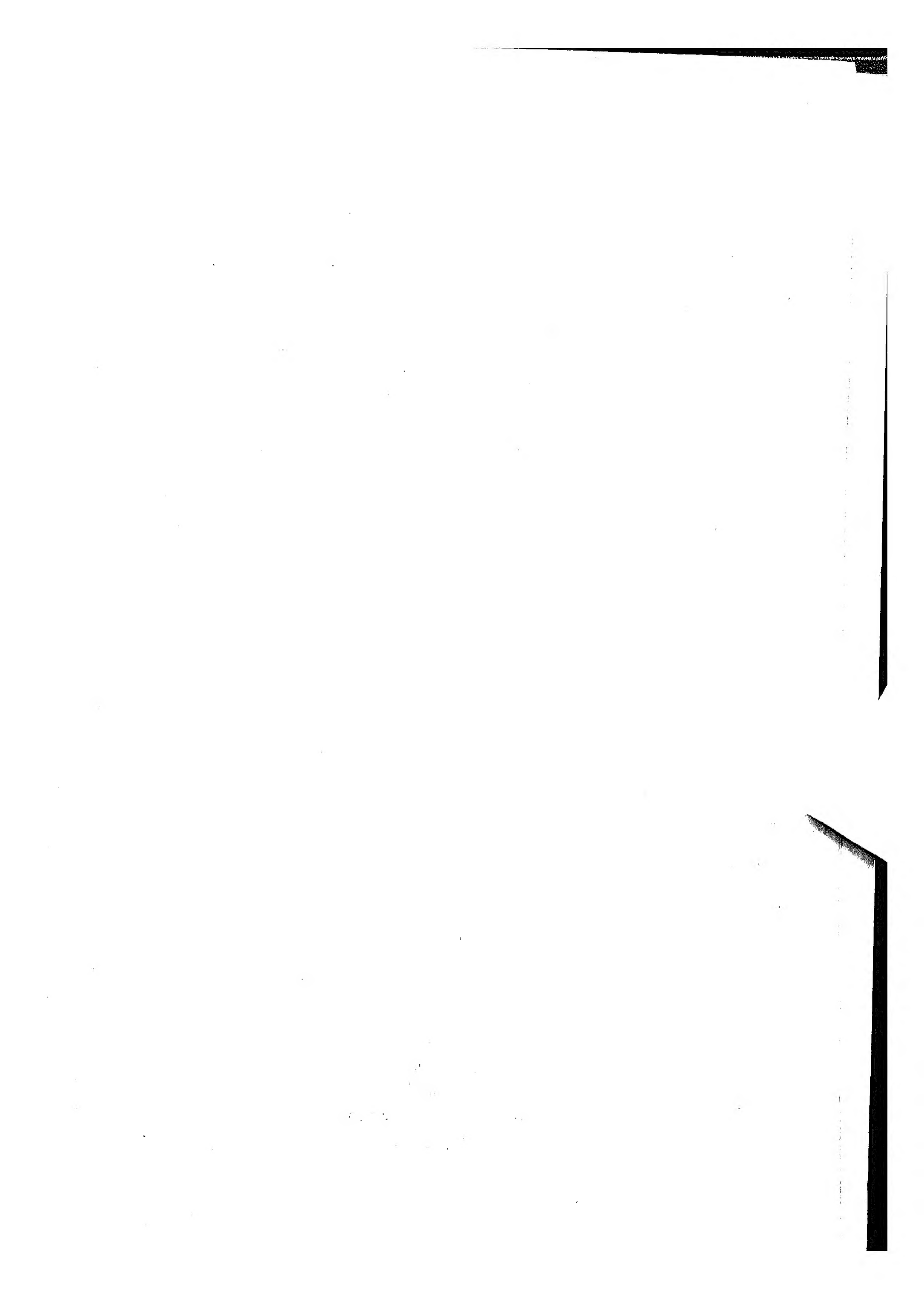
مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم

مجدى أحمد توفيق





١٩٩٣



بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

الى الذين يؤرقهم الخوف « على » مستقبل العقل النقدى فى بلادنا .

والى الذين يؤرقهم الخـوف » من « أن يكـون للعقـل النقدى مستقبل فى بلادنا .

المقـــدمة

(أ) فى وضــع العلــم :

حظى النقد القديم بعناية الرواد ، فنشرت أعماله الكبرى نشرا حسنا ، واتضحت معالمه لمن يطلبون معرفته ، وأصبح الطريق اليه معبدا ، يشعر السائر فيه بالطمأنينة والوضوح •

وأخذ الباحثون يحاولون أن يشرحوه • ولجأوا لأجل هذه الغاية الى المنهج التاريخى • وكان هذا المنهج فى أغلب الأحيان قرنيا ، يتابع تاريخ النقد القديم قرنا فقرنا • وقاس الباحثون حياة النقد على حياة الانسان ، فاستخدموا ألفاظ الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة ، ووصفوا مراحل النقـــد بها • وطابق الباحثـــون بين النقـــد والذوق ، فمضوا يرسمون صورة للنقد القديم ينتقل فيها من الذوق الخالص ، الى الذوق المعلل ، الى التعليل الخالص • وأطلق الباحثون على هذه الانتقالات مصـــطلحات مختلفات ، فقيل انه ينتقل من النقد غير المنهجى ، الى النقد المنهجى ، الى البلاغة المجردة من النقد ، وقيل انه ينتقل من الذوق الساذج أو المهذب ، الى النقد المنظم ، الى المنطق الشكلى • ولم يخرج الباحثون من جميع هذه الأسماء التى سموها عن ثلاثية : الطفولة ، والنضج ، والشيخوخة •

ومع أنهم بما بذلوه من جهد قربوا الينا ، وحببوا الينا ، النقـــد القديم ، الا أنهم قد اطمأنوا الى كثير من الأفكار ، وســلموا بها ، حتى أصبحت فى حاجة الى أن تمتحن بالشك فيها • من هذه الأفكار قياســـهم حياة النقد على حياة الانسان • هذا قياس غريب لا يضعون له مبررا

واضحا أو غير واضح • ومع ما فى هذا القياس من اتفاق مع ما نراه من أن النقد الأدبى ظاهرة انسانية من ظواهر الوجود الانسانى ، يحاول فيها الانسان أن يرى فيما هو ماثل أمامه صورة المستقبل الذى يسعى اليه ، الا أن تأكيد انسانية النقد شىء شديد الاختلاف عن قياسه على حياة الانسان • وأخطر ما فى هذا القياس أنه يفتت صورة النقد الى ثلاث صور تتوالى بتوالى مراحل الحياة ، وبين هذه الصور اختلافات نوعية تفقد صورة النقد وحدتها • كذلك فان هذا القياس لا يستطيع أن يعلل بقاء الطفولة كاملة فى مراحل النضج أو الشيخوخة •

هذا التجاور بين المراحل ممكن فى حياة النقد ، غير معروف فى حياة الانسان • كما أن الانتقال من مرحلة الى أخرى يحتاج الى تفسير علمى مما يخرج بنا فى الواقع عن هذا التقسيم الثلاثى الى أمور خارجة • ولقد ربط المؤرخون حياة النقد بما يسمى بالحياة الأدبية ، ولنا أن نتساءل : اذا كانت الحياة الأدبية مزدهرة فى الجاهلية فلم لم تكن حياة النقد ناضجة حينئذ وكانت فى طور الطفولة ؟ • هذه المراحل العمرية لا تتطابق مع ربط حياة النقد بحياة الأدب ، ولا تتطابق مع التتبع القرنى الذى حرص عليه مؤرخو النقد القديم •

ويبدو أن الدكتور احسان عباس قد أحس على نحو ما بشىء من عدم الثقة فى هذه الأفكار ، فمضى فى مقدمة كتابه « تاريخ النقد الأدبى عند العرب » يربط النقد بشىء غير عمر الانسان وحاسة الذوق ، فربطه بشىء أكثر صلة بالنقد هو الاحساس بالتغير • (١) لكنه بعد المقدمة أقام كتابه على نفس الأساس من التتبع القرنى مع شىء من الامتداد الجغرافى داخل كل قرن من أقصى المشرق الى الأندلس ، فظلت مقدمة الكتاب أخطر من متنه •

ومع هذا فان الاحساس بالتغير بوصفه احساسا بانتقال من قيمة الى أخرى لا يبعد كثيرا عن الذوق مادام الذوق شعورا بالقيمة • ومازال المنهج التاريخى واحدا لم يتغير فى الحالين • وما زال هذا المنهج يرسم صورة للنقد القديم قوامها الانتقال من مرحلة الى أخرى • وتحتل العوامل الدافعة الى الانتقال مكانا هاما من هذه الصورة • فاذا أردنا أن نلتمس هذه العوامل وجدنا المنهج التاريخى يتحول بنا الى موضوعات تشغله مشغلة كبيرة • هذه الموضوعات هى : تأثير القرآن على النقد ، وتأثير الثقافة

---

(١) د• احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ــ بيروت ــ دار الثقافة ــ ١٩٨١ م ــ ص ١٤ •

اليونانية على النقد ، والخصومات الأدبية ، والتمييز بين البيئات النقدية التى نبت النقد فيها • ومن الواضح أنها موضوعات متفاوتة من النظرة المقارنة الباحثة عن التأثير والتأثر • وبين هذه الموضوعات تتفتت صورة النقد ، ويتم الاجهاز على فكرة المراحل وتنحيتها جانبا ، وتمزيق الصورة جذاذا •

فالمنهج التاريخى ــ كما استخدمه الباحثون ــ يقع فى عيبين كبيرين : الأول تفتيت صورة النقد القديم ، والثانى اسقاط مفاهيم حديثة عن التطور وحياة الانسان عليها • وفى ظل هذين العيبين أصبح النقد القديم وقائع مجردة من سياقها لا تفوز منا بتحليل يوضح بناءها الداخلى ، أو نظامها فى التفاعل مع المجتمع •

ويبدو أن الباحثين قد شعروا بالحاجة الى التحليل فمضوا يمزجون التاريخ بالتحليل • لكنه جاء تحليلا تاريخيا فى أغلب الأحيان ــ جاء تحليلا لوقائع جزئية وليس تحليلا للنقد القديم فى كليته •

وشعر الدكتور محمد العشماوى بهذا المأزق فمضى ينعى على النقاد أنهم يقفون عند الجزئيات ، ويحاولون تفسيرها بتحميلها دلالات عامة يتخلصون بها من صعوبات التفسير ، وطالب بدراسة ما أسماه بالمنحى العام للناقد (٢) • لكن ما أراده بالمنحى العام هو موقف الناقد القديم مما يسمى بالمنطق الشكلى ، فالجزئية يمكن تفسيرها على أنها من قبيل الوقوع فى المنطق الشكلى ، أو الخروج عنه • ومن الواضح أن فكرة المنطق الشكلى متصلة بموضوعات تاريخية كالتأثر باليونان ، والتحول من النضج الى الشيخوخة •

والمتأمل فى محصول تحليل الباحثين للنقد القديم يجد أنه يقع فى العيبين الكبيرين اللذين وجدناهما فى المحاولات التاريخية ، وهما : تفتيت صورة النقد القديم ، واسقاط مفاهيم حديثة على المفاهيم القديمة والخلط بينهما • فلقد قسموا النقد القديم الى طائفة من القضايا : كالطبع والصنعة ، والبديع وعمود الشعر ، واللفظ والمعنى ، والسرقات والضرائر ، وما الى ذلك • وعولج النقد القديم فى ضوء مفاهيم معاصرة، فقيل ان الطبع والصنعة هى قضية الخلق والابتكار ، وان اللفظ والمعنى هى مسألة الشكل والمضمون ، وان كلام عبد القاهر الجرجانى عن المعنى ومعنى المعنى هو

---

(٢) د• محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ــ بيروت ــ دار النهضة العربية ــ ١٩٧٩ م ــ ص ٢٩١ •

كلام تشومسكى عن البنية السطحية والبنية العميقة • وتعرض النقد القديم لكثير من التمزيق والخلط •

ومع الاعتراف والامتنان لجهود الباحثين التى أضاءت السبيل ، وكشفت كثيرا من المعميات المحيرة ، وأشاعت نوعا من الشعور بما فى النقد القديم من قيمة انسانية ، الا أن تصحيح ما وقعت فيه هذه الجهود من تفتيت الصورة ، ومن اسقاط الحديث على القديم ، واجب محتوم على كل محب للنقد القديم ، راغب فى قراءته قراءة صحيحة •

بيد أن هذين العيبين لم يقعا لضعف فى القدرة ، أو لتهاون فى العمل ، ولكنهما نتيجة لغياب منهج يرى فى النقد القديم خطابا اجتماعيا ، يكتسب وحدته من وحدة الجدل الاجتماعى ، وله طبيعته الخاصة المتميزة من الخطاب النقدى المعاصر • وبناء هذا المنهج هو بداية الطريق الذى علينا أن نتقدم فيه •

(ب) فى المنهج واجراءاته :

النقد الأدبى خطاب اجتماعى • والخطاب ليس نقلا « لرسالة » فحسب ، ولكنه تفكير فردى ومشترك ، ووجود فردى ومشترك ، وتفاعل ، وجدل ، واحتدام للحياة • ويمارس مفهوم الخطاب تعديلا جوهريا فى مفهوم النقد ، فالنقد ليس كلمات استحسان أو استهجان تكتب أو تقال من فرد واحد ، عن نص واحد ، فى لحظة واحدة ، وربما فى حجرة مغلقة • النقد هو الموقف من النص ، فموقف المبدع من نصه فيه نقد ، وموقف المتلقى من النص فيه نقد ، وموقف الناقد من النص جوهره النقد • ويظل النقد فى المواقف المتنوعة ، وبفضل تنوعها ، تخاطبا اجتماعيا • ويكتسب الخطاب وحدته من وحدة هذا التخاطب فى المجتمع •

والمعرفة بهذا فك شفرة ، لكن الشفرة — فى الواقع — تفاعل ، وجدل ، ووجود مشترك • والمعرفة كذلك كشف نظام ، لكنه نظام لغوى ، كلامى ، حوارى ، تفاعلى ، جدلى ، فى نفس الوقت •

هذه المسلمات تحتاج الى تحديد الاجراءات التى تحول هذا المنطق الرمزى الى نتائج معرفية محددة • وقد يتسع المنهج للعديد من الاجراءات ، وعلينا أن نحدد تلك التى يحتاج اليها موضوع « البحث » ، والتى تكفى لرسم صورة واضحة للخطاب النقدى القديم • ويجب أن نتذكر أن موضوع « البحث » ليس التحليل الشامل للخطاب القديم ، لكنه تحليل لأحد مفاهيمه • ويمكن تحديد الاجراءات على النحو التالى :

أولا : التحليل الرأسى والأفقى :

١ ـ التحليل الرأسى :

هذا تحليل يركز على البدائل النقدية ، وهى لا تكتشف باجراء تباديل وتوافيق على المشكل النقدى لاخراج جميع ما ينطوى عليه من احتمالات ، ولكنها البدائل التى كانت مفاهيم حية فى الخطاب ، ويحاول كل منها أن يكون بديلا لغيره • وهنا تظهر ثلاثة أنواع من البدائل :

أ ـ البديل الأولى :

ويتمثل فى المفاهيم والتصورات والمقولات التى تشيع فى جماعة المتلقين ، وتحكم مواقفهم من الفن ، ومثله العليا ، وطبيعته الخاصة ، وتشكل الاستجابة للعمل الفنى ، التى تؤثر بالتالى فى المبدع ، وفى الوضع الفنى كله ، ومن الواضح أن العوامل الاجتماعية مسئولة عن هذه المفاهيم والمقولات والمواقف ، وأنها تخلو من المنهج العلمى ، وان كانت تحاول أن توحى بأن لها صدقا وصحة علميين ، وهى ـ آخر الأمر ـ كاشفة عن علاقة الانسان بالعالم بكل تعقيداتها •

ب ـ البديل المنهجى :

ويتمثل فى المفاهيم والقضايا والمقولات التى تشيع بين النقاد الذين يتسلحون بالمنهج العلمى ، الذى يتعالى على التحيزات ، والأحكام المسبقة ، والانخراط فى صراعات المذاهب الفنية ، والنظر الى الموضوع بمعزل عن أهواء الذات واسقاطاتها • هذه المفاهيم تشترك فى الجدل الاجتماعى مشاركة فعالة ، وتحمل فى داخلها مؤثرات واضحة من البديلين : الأول والثالث ، وان كان فى جوهره لا يتبنى شيئا من هذين البديلين ، بقدر ما يحاول تصحيح مفاهيمهما •

ج ـ البديل المذهبى :

ويتمثل فى المفاهيم والمقولات التى تنشأ فى الصراع حول أنماط الابداع الفنى ، مثل ألفاظ الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والواقعية ، والسريالية ، والدادية ، وما الى ذلك • وفى جدل المبدعين حول أنماط الابداع ، الذى يشارك فيه أنصارهم وخصومهم ، وربما يكون بعض النقاد المنهجيين صاحب نبوءة به • تشيع هذه المفاهيم التى تنطوى على تفاعلات مردودة الى علاقات الانسان بالعالم •

واذا قلبنا النظر فى هذا التحليل الثلاثى نجد أنه يرجع الى مفهوم واسـع للنقـد يؤول فيه الى خطاب اجتماعى يدور حول الموقف من الأثر الفنى • واذا أرجعنا النظر كرة ثانية نجد أن هذا التقسيم الذى يميز بين ما هو غير علمى ، وما هو علمى ، وما هو تاريخى ، يرجع الى تمايز مصادر هذه البدائل من المتلقين ، الى النقاد ، الى المبدعين ، مما يتسنى معه التمييز بين ثلاثة أنواع من الخطاب ، أو ثلاثة أنواع من النقد • ولعل هذا التمييز يصلح مقدمة شديدة الايجاز لما نسميه نظرية الأنواع النقدية ، وهى نظرية مفتقدة ، قادرة على حل كثير من مشكلات النقد ، كما تجيب نظرية الأنواع الأدبية على بعض المشكلات • ولعل النقد القديم مجال صالح لدراسـة ميدانية تجريبية تختبر امكانية هذه النظرية ، ومدى صلاحيتها • واذا أرجعنا النظر كرة أخرى نجد أن كل نوع من هذه الأنواع يتداخل ـ وهذه طبيعة فعل التخاطب ـ مع الأنواع الأخرى ، بحيث تصبح هذه الأنواع مستويات للخطاب النقدى ، فنظرية الأنواع النقدية هى نظرية المستويات النقدية ، فى نفس الوقت •

٢ ـ التحليـل الأفقى :

وهو التحليل الذى يركز على ما فى الخطاب النقدى من مفاهيم ، وما ينشأ عن العلاقات بين المفاهيم من قضايا ، وما فى الخطاب من آليات وديناميات ، من مثل عمليات التحـويل الدلالى التى تفتح المفهـوم على المفـاهيم الأخرى ، وما فى الخطاب من علامات ذهنية كالمصطلحات ، أو رمزية كنائية أو استعارية ، أو عرفية كاستخدام ألفاظ مألوفة فى اللغة ممتلئة بالايحاء •

ثانيا : تحليـل المفهـوم :

أما التحليل الرأسى والأفقى فوظيفته أن يعطى صورة عامة عن الخطاب النقدى القديم • وأما تحليل المفهوم فهو أقرب من موضوع « البحث » • ويقوم هذا التحليل على تحديد المفهوم ، أو تعريفه تعريفا علميا يقوم على تحـديد علام يصدق ؟ وما العلامات التى تشير اليه ؟ وما فئات النصوص التى تشتمل عليه ؟ ومع التعريف تأتى دراسة التطور لتحفظ للنظـرة التاريخية بقاءها فى المنهج ، ولتوضيح تشكلات المفهوم فى الخطاب • ثم تأتى محاولة تفسيره تؤكد على طابعه الخاص كمفهوم من مفاهيم الخطاب ، فيه ما فى كل خطاب من تفاعل بين الانسان والعالم ، وبين وجوده الخاص والوجود الاجتماعى المشارك له •

ثالثا : اجراءات أخرى :

وهى اجراءات تقتضيها مشكلات البحث ، ومشكلات الموضوع ، مثل اجراء اختيار العينة ، واجراء وضع تعريفات اجرائية ، واصطلاحات اجرائية ، لا تصدق الا فى سياق البحث ، فما يصطلح البحث - مثلا - على تسميته بالمفهوم البلاغى ليس تعريفا للبلاغة ، لكنه لا يصدق الا على ما يطلق عليه هذا المصطلح داخل البحث .

ج - فى الموضوع :

موضوع « البحث » هو : « مفهوم الابداع الفنى فى النقد العربى القديم » ، فما المراد من هذه الكلمات ؟ .

أما كلمة « المفهوم » فتعنى التصور الحاصل من اللفظ فى العقل (٣) ، كان العرب يفهمونها هكذا ، ولا يختلف مراد القوم عن مرادنا . الا أن المفهوم يزيد على هذا المعنى أنه قائم حاضر فى الخطاب ، وأنه نوعان : فمنه حاضر لفظا كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، أو ما اليه . ومنه حاضر بغير لفظ واحد كحال « الابداع الفنى » .

وكلمة « الابداع » تشير الى كل ما يتعلق بانتاج العمل الفنى ، من بواعث ، ومهيئات ، وعملية خلق ، وتوليد ، وعلاقة بالنص ، وما الى ذلك . والمشكلة التى تواجه دراسة « الابداع الفنى » ، أن الخطاب النقدى القديم لم يبلور له لفظا محددا ، فكان الابداع يعنى الخلق من عدم بالنسبة لله عز وجل ، وكان يعنى طلب البديع من محسنات ووجوه بلاغية بالنسبة للشاعر . وكانت الكلمة فى الفقه تعنى « ابتداعا » أو « بدعة » ، أو استحداث شىء غير مقبول دينيا . ومع هذا فالمادة اللغوية كانت تستعمل منها « يبتدع » ، فى بعض الأحيان ، بمعنى يبتكر ، أى كان لها حضور عرفى لا اصطلاحى . وكان للمفهوم عموما حضور من النوع الثانى الذى يكون فيه حاضرا واضحا بغير مصطلح واحد يلتصق به . وسوف يتناول البحث هذا كله فى سياقه ، ويجب أن نتذكر الآن مسلمة مقبولة ، ذلك أنه لا يمكن قيام خطاب نقدى بغير تصور ما للابداع الفنى . مثل هذا التصور موجود فى كل خطاب ، وان لم يعلن ، أو يدرك ، وجوده .

---

(٣) الشريف على بن محمد الجرجانى : كتاب التعريفات - بيروت - دار الكتب العلمية - ط ١ - ١٩٨٣ م - ص ٢٢٠ - مادة « المفاهيم » .

أما كلمة « الفنى » فتحاول زعزعة الثقة بتصور شائع ، يوحى لنا بأن النقد العربى لم يكن الا نقدا للشعر ، ولم يحمل الا تصورا ـ ناضجا أو غير ناضج ـ للشعر • ولا شك أن الكشف عن مفهوم للابداع يتعلق بالفن عموما سواء كان فنا أدبيا ، شعرا ، أو نثرا ، أو فنا غير أدبى ، موسيقى ، أو عمارة ، أو زخرفة ، أو ما الى ذلك من الفنون الجميلة والفنون النفعية ، يبرهن على أن الناقد القديم لم يكن فى تصوره أسير الشعر ، وكان يحمل تصورا عاما لفنون حياته •

أما « النقد » ، فهو الموقف من العمل الفنى ، وهو بهذا خطاب اجتماعى كما تقدم •

وأما كلمة « القديم » فتثير مشكلة • ذلك أن النقد القديم ممتد عبر قرون طويلة ، وله مصادر من الكثرة والضخامة بحيث لا يمكن استيعابها • و « البحث » يواجه هذه المشكلة باجراءين : الأول تحديد هذا الامتداد الزمنى الضخم ، وقبول انبساطه الزمنى من أعماق الجاهلية الى زمان ابن الأثير ، وابن خلدون ، وحازم القرطاجنى ، مع التنازل عن محاولة الاستقصاء التاريخى ، والتتبع لجميع التفاصيل ، والاكتفاء بما يطلبه منهج التحليل عموما ، وتحليل الخطاب خصوصا ، من طرح المعالم الكبرى لهذا التراث النقدى الكبير ـ والثانى اختيار عينة من المؤلفات النقدية تمثل أهم النصوص النقدية التى أنتجها النقاد ، والتى احتفل بها الباحثون ، وأثبت الرواد أنها تمثل أعلام المؤلفات النقدية القديمة •

(د) فى الخطـة :

لما كان البحث يهدف منهجيا الى طرح منهج جديد لتحليل الخطاب النقدى القديم ، يمكن به رسم صورة جديدة للنقد القديم تخلو من تفتيت الملامح ، وتخلو من الخلط بين القديم والحديث ، مما يثمر بناء جديدا للعلم فى حقل دراسة النقد القديم ، ويهدف كذلك موضوعيا الى الكشف عن مفهوم الابداع الفنى وتجلياته المختلفة ، فى الخطاب القديم ، فان الخطة تأتى تبعا للمنهج والموضوع ، محاولة أن تصف مراحل تطبيق المنهج على الموضوع •

ومن هنا تبدأ الرسالة بتمهيد فى مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة يستهدف تمييز الحديث من القديم ، وتجنب الخلط بينهما فى الرسالة كلها •

يتلو التمهيد القسم الأول فى المفهوم الأولى للابداع الفنى فيعرفه ، ويدرس تطوره ، ويعمل على تفسيره •

ثم يأتى القسم الثانى فى المفهوم المنهجي للابداع الفني فيزيل صعوبات الوصول الى هذا المفهوم بالكشف عن معنى وملامح المنهج القديم، ثم يعرف المفهوم تفريعا عن المنهج ، ثم يدرس تطوره ، ثم يعمد إلى محاولة التفسير •

أما القسم الثالث فى المفهوم المذهبى للابداع الفنى فيبدأ بتمهيد يشتمل على اجراء ، يتمثل فى التحول عن دراسة المفهوم فى مذاهب الشعراء ، الى دراسته فى الخطاب النقدى عند ثلاثة من كبار النقاد : ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجانى ، وحازم القرطاجنى • وفى هذا الاجراء فائدة منهجية بالجمع بين بحث الخطاب على مستوى جماعى ، وبحثه على مستوى فردى (monographic) ، فيصبح لدينا نموذج من دراسة فعالية مفهوم الابداع الفنى فى بناء نصوص نقدية كاملة غير مقتطعة من سياقاتها • كما أنه يساعد على اكتشاف المثل الجمالية التى اشتمل عليها الخطاب النقدى ، والتداخل بين مستوياته •

ثم يأتى القسم الرابع فى مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم ، فيبدأ بالتعريف بمفهوم القضية ، وبقضايا الخطاب النقدى القديم ، ثم تأخذ الدراسة من قضايا الطبع والصنعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، مدخلا ، ونماذج لسائر القضايا ، على أساس أن استيفاء بحث هذه القضايا جميعا يحتاج الى دراسة خاصة •

هـ ـ فى المصادر والمراجع :

يندرج هذا البحث فيما يعرف بأنه ما وراء النقد Metacritism ، وهو ذلك الفرع من البحث الذى يتحدث فيه النقد عن نفسه ، وكما أن دراسة اللغة باللغة هى ما وراء اللغة ، فان دراسة النقد للنقد هى ما وراء النقد • وفى هذا الفرع من البحث تكتسب المصادر النقدية الصدارة فى الأهمية ، ففيها ذخيرة من النصوص النقدية التى هى موضوع التحليل •

وفى هذا الصدد تبرز أهمية النصوص النقدية التى أطال الباحثون المكوث عندها ، وتعاملوا معها بوصفها الأعمال الأعلام فى النقد القديم • من هذه الأعمال قواعد ثعلب ، وفحولة الأصمعى ، ونقد قدامة ، وعيار ابن طباطبا ، وبيان وحيوان الجاحظ ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، وأدب الكاتب له ، واعجاز الباقلانى ، والخطابى ، والرمانى ، وموازنة الآمدى ، ووساطة الجرجانى ، ودلائل وأسرار عبد القاهر ، وعمدة ابن رشيق ، ومثل ابن الأثير ، ومنهاج حازم القرطاجنى • هذا الميراث الخصب ، وهذه الأعمال ، أو الأطروحات ، الكبيرة ، هى موضوع التحليل •

ومن جهة ثانية ، هناك انتفاع ، وحوار ، بين البحث وأعمال الباحثين الرواد ، بداية من الههياوى ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، ومـرورا بطه أحمد ابراهيم ، والحاجرى ، وبدوى طبانة ، وزغلول سلام ، ومندور ، والغنيمى هلال ، ومحمد زكى العشماوى ، وعبد القادر القط ، ومصطفى ناصف ، وغيرهم من الباحثين المصريين وغير المصريين ، بما قدموه من جهود أضـاءت السبيل ، وجعلت نثير النصـوص النقدية القديمة يلمع ببريق هـاد .

والله الموفق الى سواء السـبيل ....

تمهيد

مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة

- ١ -

الاتجاهات الأساسية فى دراسات الابداع الحديثة

يحتاج مفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة الى اهتمام كبير يضيق عنه المقام ، لذا فاننا مضطرون الى الايجاز فى عرضه . وليس الهدف من وراء مثل هذا العرض الا أن نرسم صورة للمفاهيم الحديثة للابداع الفنى، اذا وضعت بجانب المفاهيم القديمة ظهرت الفوارق الدقيقة التى يؤدى التغافل عنها عادة الى الوقوع فى عيب كبير ، وهو أن نسقط على المفاهيم القديمة ملامح المفاهيم الحديثة التى ليست منها .

ويقتضى منا التعريف بمفهوم الابداع فى الدراسات الحديثة أن نعالجه على مستويين : الأول مستوى الاتجاه العام ، أو السمة الأساسية التى تنتظم الدراسات الحديثة ، والثانى هو الاتجاهات الأساسية والفروق العامة بين مفاهيم الابداع الفنى المختلفة التى طرحتها الدراسات الحديثة .

ونستطيع - فيما يتعلق بالمستوى الأول - أن نقرر فى ثقة واطمئنان أن الفكر الحديث كله يميل الى وسم موضوعاته بسمات الحركة والتطور والتعقد والصراع ، لا يتم فهم أى موضوع الا فى ضوئها (١)

ففى الوقت الذى اتجهت فيه العلوم التجريبية الى ادخال موضوعاتها المعامل حيث تصبح النتائج متعلقة بالحواس المباشرة والادراك العيانى ، اذا بهذا الاتجاه الذى يبسط الأمور يفضى الى عناية متزايدة بالمناهج الاحصائية ، والى توظيف متنام للأجهزة الحديثة Computers التى بلغت درجات عالية من التعقيد .

وتؤكد النظريات العلمية الحديثة على طابع الحركة ، يصل بها الأمر الى درجة أنها لا تسمح بالمرور بحالة بعينها مرتين نظرا لتناقص

الطاقة باستمرار كما فى علم القوة الحرارية ، أو ذلك لأن الأشياء تتقدم تقدما مستمرا نحو غاية معلومة لا تملك أن تبلغهـا أبدا كما فى مذهب التطور (٤) ٠

والتحول المعاصر فى علم الفيزياء ليس الا اعادة بناء فعالة للعلم على أساس من فكرة الحـركة والتطور والتغير (٥) ٠ والحال كذلك فى علم النفس حيث نجد عالما مثل فرويد يعول على فكرة الصراع النفسى تعويلا تاما ، حتى ليعد حيلة دفاعية كالكبت استجابة هروبية من الصراع (٦) ، تزداد تعقدا بانقسامهـا الى كبت أولى ، وكبت ثانوى ، ونظريـة خاصـة بعودة المكبوت (٧) ٠

وفى الفلسفة نجد برجسون مع انكاره لفكرة الآلية (٨) ، يعول تماما على فكرة الصيرورة فى جميع فلسفته ، خاصة كتابه « التطور الخالق » ، حتى ليعرف الصورة بأنها « لحظة تلتقط من انتقال مستمر » (٩) ٠ كذلك نجد فى منهج الجدل الهيجلى بانتقاله من القضية الى النقيض فالمركب(١٠)، مظهرا من الأخذ بفكرة الحركة ، هو ذات المظهر الذى نجده عند ماركس الذى يخالف هيجل داعيا الى ما يسمى بالجدل المقلوب ٠

وانعكس هذا كله على حقل النقد الأدبى فنجد ناقدا « ماركسيا » مثل لوكاتش يزاوج بين فهم عميق للمادية الجدلية ومصادرها عند هيجل، ومعرفة حقيقية بالأدب الألمانى » (١١) ٠ واذا تركنا ناقدا تقدميا مثل لوكاتش الى آخر يعلن رجعيته بملء الفم ، هو ت ٠ اس ٠ اليوت نجده يؤسس نظريته النقدية ـ التى شاع بيننا اختصارها الى مصطلح « المعادل

---

(٤) د٠ عبد الرحمن بدوى : الزمان الوجودى ـ القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٥٥ م ـ ط ٢ ـ ص ٨٢ ، ٨٣ ٠

(٥) المصدر السابق ص ص ١٩٤ ـ ١٩٧ ، روجيه جارودى : واقعية بلا ضفاف ـ ت : حليم طوسون ـ مراجعة فؤاد حداد ـ القاهرة ـ ١٩٦٨ م ـ دار الكاتب العربى ـ ص ٩٨ ٠

(٦) د٠ طلعت منصور وآخرون : أسس علم النفس العام ـ القاهرة ـ ١٩٨١ ـ الأنجلو المصرية ـ ص ٤٨٢ ٠

(٧) د٠ عبد المنعم الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى ـ القاهرة ـ ١٩٧٨ م ـ مكتبة مدبولى ـ ط ١ ـ ٢/٣٣٠ ٠

(٨) د٠ يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٦ ـ ص ٤٣٨ ٠

(٩) برجسون : التطور الخالق ـ ت ٠ د٠ محمود محمد قاسم ـ مراجعة د٠ نجيب بلدى ـ القاهرة ـ ١٩٨٤ م ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ص ٢٦٨ ٠

(١٠) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ـ ص ٢٧٥ ٠

(١١) رينيه ويليك : اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين ـ ضمن (مقالات فى النقد الأدبى) ـ ت ٠ د٠ ابراهيم حمادة ـ القاهرة ـ ١٩٨٢ ـ دار المعارف ـ ص ١٥٨ ، ١٥٩ ٠

الموضوعي » مضيمين كثيرا من قضاياها النظرية ــ على فكرة ترى أنه يوجد « هناك شيء خارج ذاته الفنان ، يدين له الفنان بالولاء ، والتفاني الذي يجب أن يرضـــخ له ، ويضـحي لأجـله بنفســـه كي يكتسب مركزه الفريد ... » (١٢) . هذه العبارة تعني صراحة أن الفنـان لا يخضـع لأوامر اللاشعور الذاتي الذي يعكس حاجات ذاتية خاصة ، لكنه يمارس كذلك ــ كما يقول ولتر جاكسون بيت : « هروبا من العاطفة » و « هروبا من الذات » (١٣) .

لنقرأ اليوت :

> « تشكل الآثار الفنية الحالية فيما بينها نظاما مثاليا ، يتغير عند اضافة عمل فني جديد (جديد بحق) اليهـا . والنظام القائم يكون كاملا قبل أن يصل العمل الجديد . وحتى يستمر هذا النظام بعد اضافة الجديد ، فان « كل » النظـام القائم يجب أن يتغير ولو تغـيرا طفيفـا . وهكذا تكون علاقـات ، ونسب ، وقيم كل عمل بالنسبة « للكل » متغيرة ، وهذا هو التكيف بين القديم والجديد . وأيما امرئ يوافق على فكرة النظام هذه ، وعلى شكل الأدب الأوربي والأدب الانجليزي ، لن يجـد من المحـال القول بأن الحـاضر ينبغي أن يغير من الماضي ، بقدر ما يوجه الماضي الحاضر » (١٤) .

اننا نرجع الى اليوت لأنه يمثل ــ كما أشرنا ــ أكثر المواقف تقليدية وكلاسيكية . مع هذا فان النص الذي أوردناه يكشف بجلاء عن أنه يخالف النظريات الكلاسيكية التي تحصر الأدب في محاكاة النموذج القديم ، من حيث هو يفتح الباب أمام التطور والحركة والتجديد . العمل الفني الجديد بحق يغير النظام الفني كله . الحاضر « ينبغي » أن « يغير » من الماضي . يعني هذا أن الفنان يسعى الى الحركة والتطور لا الجمود أو التكرار . ويعني أيضا أن فكرة الخضوع لما هو « في الخارج » ، أو ما أسماه بيت « هروبـا من الذات » ليس جمودا أو سكونـا ، لكنه سعي الى التطور . كلما يمعن الفنان في الهروب من الذات الى « الشيء الخارجي المسيطـر عليه » ، يصبح قادرا على الابداع والتطور والتجديد . هكذا نواجه فكرة التطور والحركة والصراع في أكثر الاتجاهات النقدية المعاصرة محافظـة على التراث .

---

(١٢) اليوت : (وظيفة النقد) ــ ضمن الكتاب السابق ــ ص ١٣ .

(١٣) ولتر جاكسون بيت : (تعريفات باتجاهات نقدية) ــ ضمن الكتاب السابق ــ ص ٩٨ .

(١٤) اليوت (وظيفة النقد) ــ ضمن الكتاب السابق ــ ص ١٣ .

نستطيع أن نطمئن اذا الى أن الدراسات الحديثة تتسم بتوظيفها مفهوم الحركة وما اليه من التطور والصراع والجدل والتعقد (١٥) فى تفسير الظواهر المختلفة وعلى رأسها ظاهرة الابداع الفنى . لكن فكرة الحركة فكرة مرنة تستوعب كثيرا من الاتجاهات المتناقضة . علينا أن نحدد طريقا لرسم معالم هذه الاتجاهات .

واذا أخذنا علم النفس نموذجا لتحديد الاتجاهات الأساسية للدراسات الحديثة فاننا نجد الباحثين قد اختلفوا فى عرض هذه الاتجاهات (١٦) ، لكن المقارنة بين عروض الباحثين تبلور أمامنا ثلاثة اتجاهات نستطيع أن نطمئن اليها كمدخل لتحديد مفهوم الابداع الفنى فى الدراسات الحديثة . هذه الاتجاهات هى : الاتجاه التجريبى ، والاتجاه التحليلى ، والاتجاه الانسانى ، على أن نضع لهذه المصطلحات تعريفات اجرائية مناسبة تحددها . ولعل هذا التقسيم الثلاثى يتضح تجريبيا فى العرض التالى .

---

(١٥) بالنسبة لفكرة التعقد نلاحظ أن هربرت كول Herbert Kohl قد سمى كتابه فى فلسفة القرن العشرين (عصر التعقد)
The Age Of Complexity, a mentor book, 1965.

(١٦) قارن د. يوسف مراد : يوسف مراد والمذهب التكاملى ـ اعداد وتقديم : د. مراد وهبة ـ القاهرة ـ ١٩٧٤ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ص ص ١١٧ ـ ١٣٠ ، بكتاب : د. عبد السلام عبد الغفار : مقدمة فى الصحة النفسية ـ القاهرة ـ ١٩٨٣ م ـ دار النهضة العربية ـ ص ٤١ ـ ٤٢ .

— ٢ —

مع التجريبيين

تختلف التجربة Experement عن التجريبية Empricism فالأولى قد تكون مجرد أداة علميــة محايدة متميزة من شخص الباحث ، أما الثانية فموقف فلسفى يرى أن تصوراتنا ومعرفتنا تتأسس ، كليــا وجزئيا ، على الخبرة Experience من خلال الحواس ، والملاحظــة الذاتية ، أو الاستبطان Introspection ، وتربط المعرفة بمواد الحس Sense Data ، مع انكار أى قضايا قبليــة أو تركيبية تسبق الخبرة الانسانية (١٧) •

ولمــا كان التجريبيون المحدثون ينظرون الى الانسان بوصفه جشدا من القدرات السلوكية التى نمتها البيئة ، فان الابداع عندهــم توظيف سلوكى غير مألوف لبعض القدرات النفسية البيئية • ومن الممكن للخامل أن يصير مبدعا بتنمية قدراته ، فالاختلاف بين المبدع والعادى « انما هو اختلاف فى الدرجة لا فى النوع » (١٨) • ومن جهــة ثانية فان الابداع مختلف عن المرض النفسى أو العقلى وكل منها استجابة غير مألوفة • ان الابداع من علامات السنواء والصحة النفسية ، لأنه يتطلب « تنظيما عقليا أو تركيبا أو تقييما أو تتبعا » (١٩) ، أو لأنه يحقق الاعلاء (٢٠) ، أو لأنه « من مظاهر تحقيق وجود الفرد أو تحقيق انسانيته » (٢١) •

---

(١٧) A. R. Lacey, A Dictionary of Philosophy, London & Boston & Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, p. 55.

(١٨) د• مصطفى سويف : العبقرية فى الفن ــ القاهرة ــ المكتبة الثقافية ــ ١٩٦٠ م ــ ص ٩ ــ ولقد سبق وردزورث الى هذه العبارة مما يؤذن بوجود نقد أدبى يستمد مقولاته من التجريبية • انظر فى وردزورث د• مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ــ بيروت ــ دار الأندلس ــ ١٩٨١ م ــ ط ٢ ــ ص ١٤٩ •

(١٩) د• صفوت فرج : الابداع والمرض العقلى ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ط ١ ــ ١٩٨٣ م ــ ص ٢٤٠ •

(٢٠) المرجع السابق ــ ص ٣٦ •

(٢١) د• عبد السلام عبد الغفار : مقدمة فى الصحة النفسية ــ ص ٢٢٣ •

لقد اختزلت السلوكية الانسان الى عمليات فسيوكيميائية حتمية بيئية . وبفضل بافلوف ميزنا بين الاستجابة المنعكسة الطبيعية وهى الغريزة والاستجابة الاشتراطية . ومع واطسن برز دور البيئة الاجتماعية فى تكوين ونمو الشخصية . وأصبحت السلوكية نظرية تعلم ، هو تعلم اشتراطى تقليدى عند بافلوف وواطسن ، وتعلم وسيلى تكون فيه الاستجابة وسيلة الى معزز أو اثابة أو هدف يدعمها عند ثورنديك وسكنر وهل (٢٢).
وفى ضوء هذه المبادىء أصبح الابداع نشاطا لقدرات تكونت بعمليات فسيوكيمائية حتمية ، نتيجة لتعلم شرطى ، أو لتعزيز بيئى لتعلم وسيلى .

هذا ما نجده فى المدارس التجريبية المختلفة . يعرف مدنك (مدرسة التداعى) العمليات الابداعية بأنها « تشكيل للعناصر المتداعية فى تكوينات جديدة لتقابل بعض الاحتياجات المعينة ... » (٢٣) . ويعرف تورانس (نظرية السمات) الابداع بأنه « عملية ادراك Process of sensing للثغرات وللاختلال والعناصر الناقصة ، وتكوين الأفكار والفروض حولها ، واختبار هذه الفروض وربط النتائج ، واجراء ما يتطلبه الموقف من تعديلات واعادة اختبار الفروض » (٢٤) . وتهيب السلوكية بفكرة « التفاعل » لتفسر دور البيئة التى تقوم — كما يقول سكنر — بدور الاختيار والاصطفاء الطبيعى مع الحفز والدفع (٢٥) . وفى هذا الاطار يعرف روجرز الابداع بأنه ظهور انتاج جديد ناتج عن تفاعل بين الفرد ومادة الخبرة (٢٦) .

ولقد اهتم الدارسون بالعاملية التى ترى الابداع فرعا من بناء العقل البشرى كما شرحه جيلفورد . ويحتوى نموذج العقل لدى جيلفورد على ثلاثة أبعاد :

١ — عمليات عقلية : وهى تتضمن خمس عمليات : المعرفة ، الذاكرة ، التفكير التغييرى ، التفكير التقريرى ، التقويم . وكلها عمليات عقلية يقوم بها الأفراد عند استخدامهم مادة التفكير .

---

(٢٢) المصدر السابق والصفحة .

(٢٣) د. صفوت فرج : الابداع والمرض العقلى — ص ٢٩ .

(٢٤) نفس المصدر — ص ٣٤ .

(٢٥) ب . ف . سكينر : تكنولوجيا السلوك الانسانى — ت : د. عبد القادر يوسف — الكويت — عالم المعرفة — ١٩٨٠ م — ص ٢٠ .

(٢٦) د. فرج : الابداع والمرض العقلى — ص ٣٣ .

٢ ـ مضمون القدرة : ويتضمن : مضمونا شكليا ، ومضمونا رمزيا ، ومضمونا لغويا ، ومضمونا سلوكيا ٠

٣ ـ ناتج القدرة : ويتضمن : وحدات ، وفئات ، وعلاقات ، وتحولات ، وتضمينات ، وأنساقا (٢٧) ٠

والابداع فى هذا النموذج للعقل هو القدرات المميزة للأفراد المبدعين، التى تميزهم فى نوع من العمليات العقلية هو « التفكير التغييرى » Divergent Thinking ٠ ومحصلة تحليل جيلفورد لهذه القدرات ، وهذه العملية العقلية ، عوامل كثيرة ، تداول منها الباحثون أربعة :

١ ـ الطلاقة الفكرية Ideational Fluncy : وهى القدرة على انتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة ٠

٢ ـ الأصالة Originality : وتسمى فى الدراسات الأحدث المرونة التكيفية ، وهى القدرة على احداث تغيير فى المعانى ، وذلك طبقا لاحداث تكيف جديد ٠

٣ ـ المرونة Flexibility : وهى القدرة على الانتقال من فئة الى أخرى من فئات الأفكار ٠

٤ ـ الحساسية للمشكلات Seeing Problems : وهى القدرة على رؤية الكثير من المشكلات فى الموقف الواحد (٢٨) ٠ ولقد وضع فروم شروطا للابداع أهمها : امكانية الدهشة ، القدرة على التركيز، القدرة على قبول الصراع والتوتر بدلا من تجنبه والهروب منه(٢٩)٠ والشرط الأخير يذكر بالفرض الذى طرحه الدكتور مصطفى سويف وأسماه « فرض نحن » (٣٠) ، وهو يقضى بأن المبدع يشكل مع

---

(٢٧) استفاد الكثيرون من جيلفورد ٠ انظر : د٠ سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨١ م ـ ط ٤ ـ ص ص ٣٤٩ ـ ٣٧٦ ، د٠ مصرى عبد الحميد حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٩ م ـ ص ص ٢٣ ـ ٢٧ ، د٠ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسى للأدب ـ مكتبة غريب ـ ١٩٨٤ م ـ ط ٤ ـ ص ص ٣٢ ، ٣٣ ، د٠ محيى الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين ـ دار المعارف ـ ١٩٨١ م ـ ص ص ٨٣ ـ ٨٥ ٠ وقد سقط من عرضه النوع السادس من الانتاج : الأنساق ، بينما ذكره د٠ صفوت فرج : الابداع والمرض العقلى ـ وأضاف رسما لمكعب العقل لدى جيلفورد ٠ وانظر كذلك لديه ص ٤٠ ـ ٤٣ ، ١١٩ ـ ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٣١ ـ ١٣٧ ٠

(٢٨) د٠ فرج : الابداع والمرض العقلى ـ ص ٣٤ ـ ٣٥ ٠

(٢٩) المصدر السابق ص ٣٢ ـ ٣٣ ٠

(٣٠) د٠ سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى ـ ص ١٢٢ وما بعدها ٠

البيئة « نحن » ، فاذا تصدع النحن يقع التوتر ، فيتم استعادة التكيف أو التكامل من طريق فعل الابداع .

واذا التفتنا الى فلاسفة التجربة فاننا نجد وليم جيمس يرى الابتكار خصيصة الادراك الانسانى . وعلى أساس من ايمانه بوحدانية العالم ، وبفكر الغائية بدلا من العلية يضع وصفا « لفعل الخلق » ممثلا فى تجربة الكتابة ، يرى فيه تجربة حسية نموذجية للغائية ، مرتكزا على القول ان « مجالا سابقا « للوعى » يحمل (فى وسط تعقده) فكرة النتيجة ، ينمو تدريجيا فى مجال آخر ، اما أن تظهر فيه هذه النتيجة على أنها منجزة ، أو تمنع بواسطة عوائق نشعر أننا نقاومها » (٣١) . بهذا يكون الابداع انتقالا للوعى من مجال الى آخر سعيا وراء نتيجة ، وهو يؤذن بنزعة حسية وظيفية واضحة . وعلى الرغم من ايمان جون ديوى بالتعددية لا الواحدية، فانه مثل وليم جيمس وهافيلوك أليس يتصور التجربة ذاتها بوصفها فنا أو ابتكارا ، ويتصور — مع أليس ، فيما يقول اروين ادمان — ان الفن مجرد اسم عام يطلق على الذكاء (٣٢) ، خلافا للدراسات النفسية التجريبية التى لا ترى فى الابداع مرادفا للذكاء (٣٣) . لكن الأساس التجريبى يظل واحدا يظلل الجميع . وفى نزعة ظاهراتية واضحة يتمسك ديوى بلفظ الخبرة Experience فى وصف الفن . وهى عنده أداة من أربع أدوات للبحث والسلوك : التفكير ، الخبرة ، السياق ، الاتصال (٣٤) . والخبرة عنده — كما يقول الدكتور الأهوانى — « تفاعل الفرد مع البيئة الاجتماعية فيكتسب من هذا التفاعل العادات والتقاليد وأساليب التفكير والمثل العليا والمطامح وغير ذلك » (٣٥) . ومن الواضح أن الاكتساب ههنا انفعال لا تفاعل ، أو تأثر لا تبادل للتأثير . والمراد بالتفاعل interaction ينتهى الى علاقة المثير والاستجابة الشهيرة . لكن ديوى يضيف اليها عمقا اذ يرى فيها علاقة باطنية محكومة بفكرة القصدية

---

(٣١) وليم جيمس : بعض مشكلات الفلسفة — ت : د. محمد فتحى الشنيطى — مراجعة د. زكى نجيب محمود — القاهرة — ١٩٦٢ م — وزارة الثقافة — ص ١٧٧ . وكلمة التجربة فى السياق الفلسفى يراد بها التجربة الانسانية المباشرة لا المعملية .

(٣٢) اروين ادمان : الفنون والانسان — ت : مصطفى حبيب — القاهرة — ١٩٦٦ م مكتبة مصر — ط ١ — ص ١٥١ .

(٣٣) د. فرج : الابداع والمرض العقلى — ص ٢٧ .

(٣٤) د. أحمد فؤاد الأهوانى : جون ديوى — القاهرة — ١٩٦٨ م — دار المعارف — ط ٢ — ص ١٠٣ .

(٣٥) د. الأهوانى : جون ديوى — ص ٤٣ — وقارن : جون ديوى : الفن خبرة — ت : د. زكريا ابراهيم — مراجعة وتقديم : د. زكى نجيب محمود — القاهرة — ١٩٦٣ — دار النهضة العربية — ص ٣٦ .

المستعارة من الظاهراتية ، مما يحدو به الى وصف الفن بأنه عمل شعورى واع فى مستوى المعنى يحقق أسباب الاتحاد بين الحس والدافع والفعل (٣٦) . وبادخال فكرة الاتصال الانسانى الذى يسعى الى تحقيق التكامل أو الاتحاد يؤول الابداع الى تعديل للخبرة لانتاج خبرة جديدة تتحد فيها مكونات الكائن الحى معا ، وتتعدل فيها علاقته الباطنية بالبيئة ليتحد بها ، من خلال وسائط الاتصال التى يستخدمها .

وعلى نفس النحو التجريبى يعمل ازوين ادمان فيرى فى الفن كشفا لسر الوجود (٣٧) ، لكن الوجود عنده هو التجربة المباشرة ، وهى بدورها « ليست سوى مؤثر واستجابة للكائن الحى ، وتتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » (٣٨) ، « فالفن اسم يطلق على الادراكات التى بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحيل هذه الظروف الى شىء غاية فى الطرافة والابداع » (٣٩) .

كذلك ينتهى هربرت ريد الى نفس المفاهيم الوظيفية الحسية ، اذ يؤسس تعريف الفن على مبدأين : مبدأ الشكل وهو مشتق من العالم العضوى ووظيفة من وظائف الادراك ، ومبدأ الابداع وهو وظيفة من وظائف التخيل ، (٤٠) ويجد نفسه فى النهاية يرجع الى تيودور فختر ، وليبس ، وشبرانجر من التجريبيين(٤١) أما حديثه المطول فى كتابه «الفن والمجتمع» عن السحر والتصوف والديانة ، والعقل اللاواعى فليس الا توظيفا لآراء فرويد (٤٢) ، فى سياق المفاهيم التجريبية .

معنى هذا أن الابداع عند ريد هو جدل التخيل والادراك . هذا الجدل يقابله جدل ثان بين الفرد والمجموع ، فمن جهة هناك جمع معقد هو المجتمع ، مطلبه الطبيعة أو الواقعية أو الصورة ، وهناك من جهة أخرى الفنان المفرد ، مطلبه التعبير عن ذاته ، وثمة توتر أو تناقض قائم بين الفنان والمجتمع (٤٣) . هذا التناقض أو التوتر يذكرنا بفكرة « تصدع

---

(٣٦) ديوى : الفن خبرة : ص ٤٦ .
(٣٧) ادمان : الفنون والانسان ـ ص ١٥٧ .
(٣٨) السابق ـ ص ١٠ .
(٣٩) نفسه ـ ص ١٥ .
(٤٠) هربرت ريد : تعريف الفن ـ ت . د. ابراهيم امام ، ومصطفى رفيق الأرنؤوطى ـ القاهرة ـ ١٩٦٢ م ـ دار النهضة العربية ـ ص ٥٤ .
(٤١) السابق ـ ص ٣٠ ، ٣١ .
(٤٢) ريد : الفن والمجتمع ـ ت . فارس مترى ضاهر ـ بيروت ـ دار القلم ـ ص ١٢٠ وما بعدها .
(٤٣) المصدر السابق ص ١٠٣ .

النحن » لدى الدكتور سويف ، ومطلب الاتصال لدى ديوى · وحل ديوى لهذا الاشكال تمثل فى فكرة التفاعل التى تجعل الفرد متأثرا بالبيئة مستجيبا لها · أما عند ريد فانه يلتمس الحل عند فرويد ، لا فى فكرة العامل الجنسى الذى يختزل اليه جميع مكونات الشخصية ، ويجعله محور صراعاتها ، لكنه يأخذ فكرة عامة هى « الحياة الغريزية الخاصة بأعمق مراتب العقل » (٤٤) ·

وبرغم أن الناقد الشهير أى · ايه · ريتشاردز قد نقد المنهج التجريبى (٤٥) الا أنه كان يقصد به الالتزام بالتجربة المعملية كما هو الحال عند فخنر ، وهو برغم هذا مسلوك فى عقد الاتجاه التجريبى الذى حددناه · يقرر ريتشاردز أن أية نظرية فى النقد يجب أن تستقر على دعامتين : دراسة القيم ، ودراسة الاتصال (٤٦) · فالفنون عنده هى الشكل الأسمى للنشاط الاتصالى (٤٧) · وهى كذلك خزانتنا للقيم (٤٨)· لكن القيم عنده لا يمكن فهمها فى ظل الأخلاق المثالية ، أو فى غياب ما يسميه « علم النفس النافع » (٤٩) · كذلك تردنا مشكلة الاتصال الذى هو نقل لخبرات النفس – الى البحث النفسى · ههنا يطرح ريتشاردز نظرية نفسية لمشكلة القيمة · تقوم نظريته النفسية على تعريف القيمة بأنها « القدرة على اشباع الشعور أو الرغبة بطرق متنوعة معقدة » (٥٠)· ثم يتحول عن ألفاظ الشعور والرغبة الى مصطلح الدوافع impulses التى تنقسم عنده الى ميول appetencies ونفور aversions (٥١)· ثم يتحول بعد هذا عن حالات النفور الى الميول فحسب على أساس نشير الى مثله فى اللغة العربية حين نقول نميل الى ونميل عن ، أو نرغب فى ونرغب عن · وثمة تقسيم مشابه عند فرويد للغرائز الى غريزة الحياة وغريزة الموت ، غير أننا لسنا بحاجة الى الرجوع الى فرويد ، لأن تقسيم ريتشاردز مشهور فى نظرية الدافعية التقليدية ·

---

(٤٤) نفسه ص ١٣٥ ·

(٤٥) Richards, principles of literary criticesm, London, Routledge and Kegan Paul, 1967, p. 3-5.

(٤٦) Ibid, p. 17.

(٤٧) Ibid, p. 17.

(٤٨) Ibid.

(٤٩) Ibid, p. 22.

(٥٠) Ibid, p. 35

(٥١) Ibid, p. 35.

فلننظر فى المخطط النفسى الذى يقدمه ريتشاردز فنجده يعتمد على الأفكار الدافعية بأصولها العضوية • يقول :

« ان الجهاز العصبى هو وسيلة يتسبب من خلالهـا مؤثر من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم ، سلوكا قريبا • وكل الأحداث العقلية تحدث فى سلسلة عمليات التلاؤم ـ فى مكان ما ـ بين مؤثر واستجابة • وهكذا فان كل حدث عقلى له أصله فى التأثير ـ خاصية أو نتيجة ـ على الفعل ، أو الاعداد للفعل • أحيانا تكون خاصيته من السهل استبطانها • وما يحس به (الجهاز العصبى) ـ فى هذه الحالات التى فيها يحس أو يكون قد أحس على كل حال ـ هو الوعى ، ولكن فى حالات عديدة لا يحس بشىء ، حينئذ يكون الحدث العقلى لاواعيا » (٥٣) •

من الجلى أن ريتشاردز لا يختلف كثيرا ههنا عن ادمان • يؤول ادمان بالابداع الى الحواس الخمس ، أما ريتشاردز فيتسع ليشمل الجهاز العصبى The nervous system • ويقرر ادمان ، كما يقرر ريتشاردز أن النشاط النفسى ، أو الأحداث العقلية هى علاقة مؤثر واستجابـة • أما عن التمييز بين الوعى واللاوعى فلا حاجة الى فرويد لأجله مادام الفكر الدافعى يعرف الأفعال اللاارادية التى لا نكاد نشعر بها • فى هذا السياق يرفض ريتشاردز الانخراط فى مشكلة العقل ـ الجسد ، أو المثالية ـ المادية ، ويعد هذا كله محاولة غير مجدية لوصف الشىء فى ذاته بدلا من وصفه كما « يسلك » (٥٤) والدافع فى هذا الاطار هو العملية التى تبدأ بمؤثر stimuli وتنتهى بفعل act ، أو استجابة response لا فارق فى ذلك بين الحاجات الاجتماعية والفردية (٥٥) ، فالمؤثر ـ كما يقول النص المتقدم ـ قد يكون من مؤثرات البيئة ، أو من الجسم نفسه • ويتوقف قبول المؤثر على مدى خدمته للحاجات العضوية ، وهذه الحاجة العضوية تعنى « حالة التعادل بين النشاطات العضوية المتنوعة » (٥٦) •

وفى ضوء هذه الأفكار يبدو الابداع الفنى عند ريتشاردز استجابة للمؤثرات البيئية على النحو الذى يتفق مع التصور التجريبى العام •

---

(٥٢) Ibid.

(٥٣) Ibid, 65.

(٥٤) Ibid, 64.

(٥٥) Ibid, 66.

(٥٦) Ibid.

ولقد اعترض الباحثون على المنهج التجريبي في بعض الأحيان ، فاعترض أحدهم – من وجهة نظر ظاهراتية – على الاختبارات والاستبارات التجريبية ، لأن شخص المفحوص يتدخل فيها على نحو لا يسمح بالتعميم خاصة اذا كانت العينة من غير المبدعين (٥٧) · وذكر أحد الباحثين أن بعض كبار التجريبيين قد زيف نتائجه كما فعل سيرل بيرت ليثبت أن الذكاء وراثى ، وكما فعل العنصريون ليثبتوا تفوق البيض على السود في مقياس الذكاء (٥٨) · وذهب باحث ثالث الى أن القياس النفسى نسبى بلا نقطة صفر معروفة(٥٩)·ومن البنائيين هاجم ليفى شتراوس التجريبية مؤكدا الطبيعة المستقلة للذهن البشرى ، وأكد معه ألتوسير أن الحقيقة معيار لذاتها دون حاجة الى تحقيق تجريبى (٦٠) ·

وأنكرت الوجودية على التجريبية العناية بالعالم الخارجى الحسى دون العالم الداخلى الجوهرى (٦١) ·

وما تنكره الوجودية هو مناط أهمية التجريبية ، فالظاهرة الانسانية معقدة ، وبغير الدراسة الدقيقة الشاملة لا تنكشف ، ولا يمكن حل شفرتها ، والأداة التجريبية احدى وسائل تحقيق هذه الغاية المعرفية النبيلة ·

---

(٥٧) الدروبى : علم النفس والأدب – القاهرة – دار المعارف – ١٩٨١ م – ص ١٤٢ ·

(٥٨) د· عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس – الكويت – عالم المعرفة – ١٩٨٥ م – ط ١ – ص ص ٢٧٢ – ٢٧٤ ، ٢٧٨ – ٢٧٩ ·

(٥٩) د· عبد السلام عبد الغفار : مقدمة فى الصحة النفسية – ص ٦٠ ·

(٦٠) د· فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية – الكويت – حوليات كلية آداب الكويت – ح ١ – ١٩٨٠ م – ص ١٢ ·

(٦١) جون ماكورى : الوجودية – ت · امام عبد الفتاح امام – الكويت – عالم المعرفة – ١٩٨٢ م – ص ٣٠ ، ٣١ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ·

ـ ٣ ـ

مع التحليليين

يستخدم مصطلح التحليل فى النقد الأدبى للدلالة على التفتيت المفصل ، واختبار العمل الأدبى ، أو الدراسة الفاحصة لعناصره ، وهو عند اليوت الأداة الثانية للنقد بعد المقارنة (٦٢) . وله فى الفلسفة معان كثيرة . فى الوضعية الانجليزية هناك التحليل المفهومى conceptual أما التحليل الفلسفى المختزل reductive ، أو تحليل المستوى الجديد ، فهو يستبدل وحدات المستوى الأعمق بالمستوى الظاهر كما يختزل التحليل الظاهراتى تقريرات الموضوعات المادية الى تقريرات حول قابليات الشعور . ويبين التحليل المنطقى ، أو تحليل المستوى الظاهر ، الشكل المنطقى للعبارة العادية . وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت الفلسفة اللغوية ، فلسفة اللغة العادية ordinary language التى تستخدم التحليل اللغوى وتتفادى القول بدعاوى قاطعة أو آراء مبرهنة حاسمة substantive claims (٦٣) . وفى المنطق تحدث كانت عن القضية التحليلية كقولك « الورود زهور » (٦٤) . وفى علم النفس أطلق الباحثون على مدرسة فرويد اسم التحليل النفسى . والتحليليون فى السياق التالى هم من يقومون على استخراج عناصر الظاهرة ، وبيان علاقاتها ، على المستوى العميق ، مفترضين ـ خلافا للتجريبيين ـ أن الظاهرة لا تفهم الا بالكشف عن عناصرها الغامضة . والابداع فى هذا السياق ظاهرة انسانية تختلف عما هو غير ابداع فى النوع لا الدرجة .

والنموذج الأساسى لهذا الضرب من الفهم هو فرويد . لقد اعتمد فى فهم المبدع على نموذج الهستيرى (٦٥) لا السوى ، مفترضا أن الابداع

---

(٦٢) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984, p. 39.

(٦٣) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 159, 160.

(٦٤) Ibid, p. 5.

(٦٥) Merdith Anne Skura, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, New Haven & London, 1984.

وانظر : فرويد الطوطم والتابو ـ ت . بو على ياسين ـ سوريا ـ دار الحوار ـ ١٩٨٣ ـ ط ١ ـ ص ٩٦ .

له معايير بدائية أو أولية (٦٦) وأننا جميعا ــ كما يقول موبيوس ويوافق فرويد ــ هستيريون الى حد ما (٦٧) • ومع تحذير فرويد من أن التحليل النفسى لا يكشف طبيعة الموهبة الفنية ، أو الأسلوب الفنى (٦٨) ، الا أنه أثر على الباحثين طويلا بآرائه عن الابداع الفنى • واذا حللنا أعمال فرويد واشاراته عن الابداع الفنى فاننا نجد أن الابداع الفنى عملية نفسية ثانوية Secondary ، دفاعية ، ينقل فيها المبدع شحناته النفسية Cathexes عن موضوعه المحرم ، كاغتصاب الأم وقتل الأب فى عقدة أوديب ، الى موضوع أسمى ، يبدو بعيد الصلة عن الموضوع الأصلى ، وعن صراع أجهزته النفسية : الأنا Ego ، والهو Id ، والأنا الأعلى Super Ego بسبب ما طرأ على الموضوع من تحريف وتمويه • يتم هذا كله فى اللاشعور الذى هو فردى ، و « ملكية عامة للبشر » (٦٩) فى نفس الوقت • ويسمى فرويد هذه العملية الدفاعية التسامى Sublimation (٧٠) ، وسماها فى موضع آخر باسم التعويض Compensation (٧١) • وهى عنده نوع من أحلام اليقظة (٧٢) ، لأن كليهما اشباع لرغبة مكبوتة (٧٣) • ويعد الموقف الجنسى للطفل بين أمه وأبيه مصدرا ديناميا حيا للابداع الفنى ، لأن هذا الموقف المتأزم العسير لا يمكن حله • وتعمل ظاهرة اجبار التكرار على استعادة ألم هذا الموقف (٧٤) • وتعمل ظاهرة ضيق النفس بحاضرها وبحثها فى ماضيها عن حلم بعصر ذهبى ، والتى هى « دافع عظيم للفنان » (٧٥) على احيائها •

---

(٦٦) Skura, p. 274.

(٦٧) فرويد : ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية ــ ت • سامى محمود على ــ دار المعارف ــ ١٩٨٠ م ــ ص ٥٨ •

(٦٨) فرويد حياتى والتحليل النفسى ــ ت • د• مصطفى زيور وآخر ــ دار المعارف ــ ١٩٨١ م ــ ط ٣ ــ ص ٦٧ ، ٩٨ ، فرويد : الحرب والحضارة والحب والموت ــ ت • د• عبد المنعم الحفنى ــ القاهرة ــ مكتبة مدبولى ــ ١٩٧٧ ــ ط ٣ ــ ص ٧٠ •

(٦٩) فرويد : موسى والتوحيد ــ ت • د• عبد المنعم الحفنى ــ القاهرة ــ الدار المصرية للطباعة والنشر ــ ١٩٧٨ ــ ط ٣ ــ ص ٢٥٤ •

(٧٠) فرويد : ثلاث مقالات ــ ص ٤٧ ، ١١١ •

(٧١) فرويد : الحرب والحضارة ــ ص ٣٨ ، ٧٠ •

(٧٢) فرويد : المحاضرات التمهيدية فى علم النفس التحليلى ــ ت • د• عزت راجح ــ القاهرة ــ ١٩٥٢ م ــ ص ٤١٦ •

(٧٣) فرويد : حياتى والتحليل النفسى ــ ص ٦٧ ، المحاضرات التمهيدية ــ ص ٤١٢ ، والفصل الثالث من فرويد : تفسير الأحلام ــ ت • مصطفى رضوان ــ دار المعارف ، ١٩٨١ ــ ص ١٤٩ وما بعدها •

(٧٤) فرويد : ما فوق مبدأ اللذة ــ ت • د• اسحق رمزى ــ دار المعارف ــ ١٩٨٠ ــ ص ٣٨ ــ ٣٩ •

(٧٥) فرويد : موسى والتوحيد ــ ص ١٥٠ •

ومن هنا تستمد فكرة الاشباع الخيالي قوتها ، فيما يعرف بطغيان الأفكار (٧٦) ٠

ولقد أثرت هذه التصورات على الباحثين تأثيرا طاغيا ، حتى أصبح لدينا ـ كما تقول مرديث آن سكيورا ـ أكثر من فرويد واحد (٧٧) ٠ هناك فرويد المتحرر libral عند ليونل تريلنج ، والأخلاقى عند فيليب رايف ، ودارس الأنا عند علماء نفس الأنا الأمريكيين ٠ وتلتقط المدرسة الانجليزية بعض اشارات فرويد لتؤسس فهما جديدا يؤكد على الخبرة السابقة على المرحلة الأوديبية ، وعلى « علاقات الموضوع » لا على الغرائز٠ وفى فرنسا يبرز بول ريكور فرويد الدينى ، وجاك لاكان فرويد اللغوى عالم السيمولوجى ـ من خلال التمييز بين الدال والمدلول ـ ، وجاك دريدا فرويد الفيلسوف من بنائه النظرى الغنى ٠ والسلوكيون أنفسهم برغم انكارهم للآليات الدفاعية تأثروا بفرويد فى صياغة ما أسموه « أساليب الهروب الجزئى » التى منها « الكبت » (٧٨)٠ورأى المحللون السويسريون فى آراء بياجيه فى سيكولوجية الطفل ملامح من التحليل النفسى (٧٩)٠

ويبدو أن الفرويدية الجديدة لم تخرج عن المبدأ الذى صاغه فرويد وهو « فهم الحياة السوية للعقل عن طريق دراسة ما يصيب العقل من اضطرابات » (٨٠) ٠ ومن هنا يتمسك دراكوليدس بمقولة تأثير الجنسية الطفلية ، حتى يقول ان غلبة العنصر النرجسى تؤدى الى الشعر ، وغلبة العنصر السادى الشرجى تؤدى الى الفنون التشكيلية ، وحب عرض الأعضاء التناسلية الى المسرح ، والجنسية المثلى الى الرقص ، وذهب ارنست جونس الى أن التصوير تعويض تصعيدى عن ميل الطفل الى العبث بالغائط (٨١) ٠

ويذهب يونج الى مذهب مختلف عن فرويد يرى معه الابداع عملية نفسية تعويضية ، تنشأ عما يسميه « العقدة ذاتية الحركة » autonomous Complex ، وهى انقسام للنفس يخرج الحياة عن تدرج الوعى hierarchy ، وذلك حين يعانى العصر نقصا وتحيزا يحركان الطاقة النفسية للمبدع نحو أعماق اللاوعى حيث صور رمزية نمطية أولية

(٧٦) فرويد : الطوطم والتابو ـ ص ١١٣ ٠

(٧٧) Skura, The Literary Use, p. 14, 15.

(٧٨) د٠ عبد السلام عبد الغفار ـ مقدمة فى الصحة النفسية ـ ص ١٤٢ ـ ١٤٤ ٠

(٧٩) يوسف مراد والمذهب التكاملى ـ ص ١٢٤ ٠

(٨٠) فرويد : معالم التحليل النفسى ـ ت ٠ د٠ محمد عثمان نجاتى ـ دار الشروق ـ ١٩٨٣ م ـ ط ٥ ـ ص ١٢١ ٠

(٨١) د٠ الدروبى : علم النفس والأدب ـ ص ٨٩ ٠

archetypal images ، شكلتها خبرات الحياة الانسانية منذ فجرها تمسها الطاقة فتتحرك وتنشط ، وتنبعث صور رمزية ينقيها المبدع ويصوغها صياغة يسميها التعبير ، وهو تطويع الصورة النمطية لما يقبله أهل العصر ، بحيث تشبع نقصا ملموسا فى روح العصر (٨٢) ٠

أما أدلر فيرى فى الابداع الفنى عملية تعويضية عما يسميه عقدة النقص ، تصيب الشخص جسمانيا ، أو تصيب أسلوب حياته على أى نحو ، فتضر بمسائل الحياة الرئيسية : المسألة الاجتماعية ، مسألة العمل ، مسألة الحب ، وتصبح دافعا للابداع ، كما كان جستاف فريتاج مصابا بعاهة فى عينيه وشاعرا عظيما فى نفس الوقت (٨٣) ٠

ونستطيع أن نضيف الى نموذج الهستيرى عند فرويد ، والنموذج الأنثروبولوجى عند يونج ، ونموذج النقص عند أدلر ، نموذج البنية عند البنائيين ٠ ولما كان منهج البنائية تحليليا وصفيا لغويا يغلب عليه النزعة الآنية Synchronic ، فان نموذج الابداع عندهم لغوى أيضا ، فمنهم من يرى أنه لا يوجد بناء الا لما هو لغوى (٨٤) والابداع عندهم ليس محاكاة للعالم ، انما هو صنع عالم آخر يشبهه (٨٥) ، عالم لغوى ٠ ذلك أن ملكة الأدب نفسها طاقة للكلمات ومجموعة من القواعد التى تتراكب خارج المبدع ، وتشكل منطق الرمز ، أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب (٨٦)٠ ويعتمد هذا التراكب على نظرية الانبثاق التى تجعل الفن خاضعا فحسب لقوانينه الداخلية (٨٧) ٠ وليس الابداع بهذا الا صنع بنية لغوية لها كليتها ، وتحولاتها ، وتنظيمها الذاتى ، ومنطقها الرمزى ٠ وهو رمزى لأنه « يخضع لقوانين الرمز السيميولوجية التى لا تعرف سوى نوعين : رمز شخصى ، وآخر لا شخصى ، والفن عندهم رمز لا شخصى أى عمل موضوعى بحت » (٨٨) ٠ وتحتل فكرة الابداع القلب من نظرية النحو

---

(٨٢) Jung, The Spirit in Man, Art & Literature, trans, by R.F.C. Hull, London, 1984, p. 82-3.

وانظر د٠ نبيلة ابراهيم : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ـ مكتبة الشباب ـ ص ٢٣٨ ٠

وانظر Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 55.

(٨٣) الفرد أدلر : الحياة النفسية : تحليل علمى ـ : محمد بدران وآخر ـ لجنة التاليف والترجمة والنشر ـ ١٩٤٤ م ـ ص ٤٤ ٠

(٨٤) د٠ فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ـ ص ٨ ٠

(٨٥) د٠ صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الادبى ـ الأنجلو ١٩٨٠ م ـ ط ـ ص ٢٠٦ ٠

(٨٦) نفسه ـ ص ٣١٨ ٠

(٨٧) نفسه ـ ص ٣٣١ ، ٣٣٢ ٠

(٨٨) نفسه ـ ص ٤٣٢ ـ ٤٣٣ ٠

التوليدى Generative grammar • والنحو التوليدى منظومة العناصر والقواعد التى يولد بها الانسان جملا لغوية عديدة من خلال قدرة مستبطنة على التوليد (٨٩) ، تجعل الانسان يبتكر لغته فى كل لحظة (٩٠) • وهناك ثلاثة أنماط من النحو التوليدى : نحو الجملة المحدودة finite state grammar، ونحو بنية العبارة phrase — structure grammar والنحو التحويلى transformation (٩١) •

ولقد حاول جاك لاكان ربط الفرويدية بالبنائية • كما حاول ذلك سيلفانو أريتى عالم النفس الأمريكى ، مطورا بنائيته النفسية عن بنائية ليفى شتراوس الأنثروبولوجية من ناحية ، والبنائية التوليدية لتشومسكى من ناحية أخرى • وذهب أريتى الى أن الابداع يعتمد على ما يسميه العملية الثالثة Tertiary Process ، وهى عملية مختلفة عن العمليات الأولية Primary التى تمثل نشاط الغرائز ، أو العمليات الثانوية Secondary التى تمثل العمليات الدفاعية التى تقاوم النوع الأول من العمليات فيما ذكر فرويد • أما العملية الثالثة عند أريتى فهى خاصة بالابداع تربط بين العمليتين الأولية والثانوية ربطا بنائيا أو تركيبيا Constructive (٩٢)

ومكونات الابداع النفسية أربعة :

١ ــ الخيال Imagery •

٢ ــ المعرفة غير المتعينة Amorphous cognition ، ونحت أريتى لها لفظا هو Endocept ، يتكون من مقطعين : Endo بمعنى داخلى ، و cept وهو مقطع اذا أضفنا اليه السابقة per نحصل على كلمة بمعنى الادراك ، فيها معنى حسى ، واذا أضفنا السابقة con نحصل على كلمة أخرى بمعنى المفهوم ، أى تصبح عقلية غير حسية • فكأن أريتى يقصد من هذا النحت أن الابداع ينطوى على نوع شفيف دقيق من المعرفة أو من الادراك الداخلى ، لم يتبلور ، أو يتعين ، فى أى شكل حسى أو عقلى •

٣ ــ المعرفة البدائية Primitive cognition

٤ ــ المعرفة المفهومية conceptual cognition (٩٣) •

---

(٨٩) د• يوسف نور عوض : الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى ــ جدة ــ مكتبة العلم ــ ١٩٨٣ م ــ ص ٣١ •

(٩٠) د• زكريا ابراهيم : مشكلة البنية ــ مكتبة مصر ــ بلا تاريخ ــ ص ٧٦ •

(٩١) Lacey, A Dictionary of Philosophy, p. 79.

(٩٢) Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976, p. 34.

(٩٣) Ibid, pp. 35-98.

ـ ٤ ـ

مع الانسانيين

يستخدم مصطلح المذهب الانسانى Humanism فى الفلسفة بمعنيين : الأول أن الانسان غاية فى ذاتـه ، والثـانى ـ وهو خـاص بالوجوديين ـ أنه خارج نفسه دائما (٩٤) • ويشير المصطلح فى علم النفس الى تيار نشأ بين السلوكية والتحليل النفسى ، يتجه نحو كلية أو وحدة النفس مع احترام القيمة الذاتية للأشخاص ، والاختلافات فى اتجاهاتهم ، والاهتمام بموضـوعات الانسـان كالحب ، والابتكار ، والذات والنمو ، الخ (٩٥) • ويشير فى تاريخ الأدب الى اتجاه فى عصر النهضة كان رد فعل لمذهب الشك Scepticism ، مناصرا لليقين ، ويتمثل فى تيار محاكاة الآداب اللاتينية والرومانية الذى نماه مدرسيو العصور الوسطى فى تأثرهم خطى النماذج الكلاسيكية • ويعتقد البعض أن النزعـة الانسانية ظاهـرة أوربية (٩٦) ، تسعى الى تأكيـد فلسفة عالمية دنيوية تمجـد الانسان ، ويمثلها فيسينو ، وبيكو ديللا ميراندولا ، وارازموس ، وجيوم بودى ، وسير توماس مور ، وجوان لويس فيفز • ويشير المصطلح فى حقل الشعر الى حركة لم تعش طويلا ، بدأت بفرناند جريج عام ١٩٠٢ م ، ونشرت اعلانها الأساسى فى الفيجارو ، ممثلة فى رد فعل ضد الرمزية والبرناسية • وفى القرن العشرين ظهرت الحركة الانسانية الجديدة Neo-Humanist ، تعد الأدب نقدا للحياة ، وترجع الى تحليل انسان عصر النهضة لتهذيب ميـول الانسـان الحيوانية بامتلاكه المعايير الأخلاقية • ولقـد ظهرت فى كتابات بول المرمور ، وارفنج بابت ، ثم انضم اليها فريق كبير أمثال : نورمان فروستر ، هارى هايدن كلارك ، ج • و • اليوت ، روبرت شافر ، فرانك جويت ماذر ، جورهام منسون (٩٧) •

---

(٩٤) سارتر : الوجودية مذهب انسانى ـ ت • د• عبد المنعم الحفنى ـ القاهرة ـ ط ٤ ـ ١٩٧٧ م ـ ص ٦٤ ، ٦٥ •

(٩٥) فرانك • ت • سيفرين : علم النفس الانسانى ـ اعداد ـ ت • د• طلعت منصور وآخران ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٨ م ـ ص ٧ •

(٩٦) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 312.

(٩٧) ولترسكوت : تعريفات بمداخل النقد الأدبى الخمسة ـ ضمن : مقالات فى النقد الأدبى ـ ت • د• ابراهيم حمادة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢ م ـ ص ٥٣ ، ٥٤ •

أما الانسانية فى السياق التالى فهى كل دراسة تصدر عن رؤية لعلاقة الانسان بالعالم على نحو شامل لا يقتصر على الجانب الخارجى التجريبى أو الداخلى التحليلى ٠ ومثل هذه الرؤية تتحقق من طريقين : أولهما دمج الانسان والعالم معا فى كل ، أو نمط يشملهما ويفسرهما وثانيهما ايجاد وحدة بينهما على أساس من تفسير العالم بالانسان ، والانسان بالعالم ٠ ونسمى الطريق الأول طريق الشمول ، ونسمى الثانى الاحالة ٠ والابداع الفنى فى الطريقين علاقة خصبة يتفاعل بها الانسان مع العالم تفاعلا يحقق الوحدة الشاملة فى الطريق الأول ، أو يقوم على التردد المستمر بين الطرفين فى الطريق الثانى ٠

ويعد هيجل نموذجا قويا على السلوك فى طريق الشمول ٠ والمطلق أو الروح هو الكل الشامل ــ عند هيجل ــ وهو يعلن عن نفسه فى ثلاثة أشكال : الفن ، والدين ، والفلسفة ، عبر دائرة ينبع الفن فى بدايتها من خلال تشتت المضمون الجوهرى للروح فى العالم ، متشكلا فى صور أو تجسيدات figures ذات اكتفاء ذاتى (٩٨) ٠ وهذا التشتت للروح هو ما يمكن أن يعبر عنه فى ألفاظ الاغتراب والتشيؤ (٩٩) ٠ وبمنطق الجدل يتحقق الابداع ، فالشاعر يحمل فى جنباته شيئين : الوعى الشعرى ، والعمل الشعرى ، وعنهما تتولد مراحل الابداع ، وهى : الشعر الأولى first حيث الوعى الشعرى تصويرى figurative لغوى غير كامل ، ثم الوعى النثرى حيث تبرز الطبيعة العقلية غير المادية للوعى ، ثم الشعر الثانى second poetry حيث يتم تكوين القصيدة تركيبا من المرحلتين السابقتين (١٠٠) ٠ هذا معناه أن الابداع الفنى هو التحقق الجدلى للوعى الجمالى ٠

ولقد أثر المنهج الهيجلى على الكثيرين ، أمثال : جوشيل ، وهينريش، وأولريس ، مما أدى الى الاسراف فى التحليل العقلى للعمل الفنى ، واغفال مشكلات البناء ، فتحول البعض عن الهيجلية لهذا السبب كما فعل روزنكرانز ، وفردريك تيودور فيشر (١٠١) ٠

---

(٩٨) Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art.

مجلة ألف ــ القاهرة ــ الجامعة الأمريكية ــ ١٩٨١ م ــ ع١ ــ ص ٤١

وانظر كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ــ ص ٢٨٣ ٠

(٩٩) مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ــ الأنجلو المصرية ــ ط ٢ ــ ١٩٨٠ م ــ ص ٢١٦ ٠

(١٠٠) Stelzer, A Last Attempt : p. 44.

(١٠١) د٠ رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية ــ الأنجلو المصرية ــ ١٩٨٤ م ــ ص ١٤ ، ١٥ ٠

أما الفيلسوف الايطالى بندتوكروتشه فظل متأثرا بهيجل برغم أنه رفض « ديالكتيك المتناقضات » الهيجلى ، وأنشأ « ديالكتيك المتمايزات » حيث يقع الجدل بين متمايزات لاتتناقض كالحق والخير ، لا يقضى كل منهما على الآخر ، بل يقبلان الانسجام (١٠٢) • ومن هنا يذهب كروتشه الى أن الفن رؤيا أو حدس (١٠٣) ، وليس واقعة مادية ، أو فعلا أخلاقيا، أو نفعيا ، أو معرفة تصورية • هذا الحدس يتصف بالكلية برغم فرديته، وبالعاطفية الغنائية أو التعبيرية ، وبالانتاجية ، وباللاارادية (١٠٤) • والفن (أو الابداع) حدس محض ، أو تعبير محض ، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنج ، أو منطقيا كما يرى هيجل ، أو حكما كما يرى التفكير التاريخى ، انه حدس مجرد ، وصورة المعرفة فى فجرها (١٠٥) •

والابداع الفنى عند برجسون فى واقعيته الميتافيزيقية (١٠٦) حدس كذلك ، يبدأ باستبعاد محجبات الواقع من رموز مفيدة عملية ، وصولا الى « رؤية للواقع أكثر مباشرة » ، والى « النقاوة فى الادراك » ، التى هى الحدس بوصفه ادراكا حسيا فطريا خالصا من المنفعة (١٠٧) •

أما ماركس بماديته الجدلية فيرى الابداع الفنى انعكاسا للعامل الاقتصادى ، على أساس أن ما يسميه بالبنية الفوقية أو الثقافية ينبنى على البنية التحتية الاقتصادية (١٠٨) ، أو على أساس أن الأفكار المميزة لعصر ما أسوار لحماية مصالح الجماعات المسيطرة على العصر (١٠٩) • وداخل هذا الاطار تميز فى النظرية الجمالية الواقعية تياران : تيار لوكاتش وجولدمان ، وتيار بريشت وأراجون وجارودى وأرنست فيشر • ويعد

---

(١٠٢) د• زكريا ابراهيم : دراسات فى الفلسفة المعاصرة ـ مكتبة مصر ـ ط ١ ـ ١٩٦٨ م ـ ص ١٣٢ •

(١٠٣) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ـ ت • د• سامى الدروبى ـ دار الفكر العربى ـ ١٩٤٧ م ـ ط ١ ـ ص ٢٤ ومواضع أخرى كثيرة •

(١٠٤) المجمل فى فلسفة الفن : ص ١٦١ ، ١٦٥ ، ص ١٦٣ ، ص ٥٥ ، ٦١ ، ص ٣٠ على ترتيب الصفات المذكورة •

(١٠٥) المصدر السابق ـ ص ١٦٢ ـ ١٦٣ •

(١٠٦) د• زكريا ابراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٦ م ـ ص ٣١ •

(١٠٧) هنرى برجسون : الضحك ـ بحث فى دلالة المضحك ـ ت • سامى الدروبى وآخر ـ دار الكتاب المصرى ـ ١٩٤٨ م ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٧ •

(١٠٨) د• رمسيس عوض : موقف ماركس وانجلز ـ ص ١١٠ ، مجاهد : علم الجمال ـ ص ٧٨ •

(١٠٩) ر • أوسبورن : الماركسية والتحليل النفسى ـ ت • د• سعاد الشرقاوى ـ دار المعارف ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م ـ ص ١٠٦ •

التيار الأول الفن ــ طبقا لهيجل ــ معرفــة بالصور ، والفلسفة معرفــة بالتصورات • ويعرف هذا التيار الفن بأنه « انعكاس للواقع الموضوعى » ، بينما يرى فيه التيار الثانى صيغة من صيغ العمل ، على أساس أن الممارسة منبع المعرفة ومعيارها الأول (١١٠) • وفى الوقت الذى يرى فيه التيار الأول الابداع الفنى عملا معرفيــا يعكس واقعــا طبقيــا ، أو هو رؤية العالم الناشئة عن واقع طبقى ، نجد التيار الثانى يؤكد على الجانب الشخصى فى الابداع من خلال فكرة العمــل ، أو كما يقول جارودى : « ان الفن عبارة عن خلق ابداعى يتجلى فيه الواقــع من خــلال الوجود الانسانى » (١١١) •

ومهما كان الأمر بين الهيجلية والماركسية ، أو المثالية والماديــة ، فاننا أمام تصورات قائمة على افتراع الفن عن علاقــة الانسان بالعالم ، وتصور هذه العلاقة شيئا شاملا هو المطلق تارة ، والمادة تارة أخرى • هذا هو الطريق الأول فى التصور الانسانى للابداع الفنى •

أما الطريق الثانى : طريق الاحالة ، فان نظرية الجشطلت نموذج عليه ، لأنها تقدم وصفا ظاهراتيا للادراك يحيل فى وصف الظاهرة على الوعى • والابداع فى هذه النظرية تغير عضوى للادراك ، أو هو حدس ، أو استبصار Ensight ادراكى ، يتم فيه اكتشاف كل Gestalt جديد ، يتناحى فيه الشكل ، ويتوارى القاع ، ويتمفصل الحقل ، ويحدث للكل القديم تبــدل موضعى ، ليتكون فى النهايــة ما يسمى بالجشطلت الحسنة • هذا الاستبصار الابداعى ، كالذكاء ، « تعبير » عن انتظـام تلقائى لكل من الأكلال ، يرجع الى القوانين الباطنية (١١٢) المشار اليها• ويتم هذا الاستبصار على نحو من اثنين أحدهمــا تركيبى أو توحيــدى ينصرف من الكل الى الأجزاء ، والثانى تحليــلى يبــدأ من الجزء ، وينمو باضافة أجزاء أخرى اليه ، حتى يكتمل الشكل الكلى الجديد ، ويتوقف نوع الاستبصار على نمط الشخصية المبدعة (١١٣) •

وعلى أساس من معطيات الظــاهراتية والوجودية يرى علم النفس الانسانى الابداع تحقيقا للذات فى معرفة حقة بالعالم ، فالفن أحد الوسائل

---

(١١٠) د• صلاح فضل : منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ط ٢ ــ ١٩٨٠ م ــ ص ص ٩٨ ــ ١٠٩ •

(١١١) جارودى : واقعية بلا ضفاف ــ ص ٢٢٤ •

(١١٢) بول جيوم : علم نفس الجشطلت ــ ت • د• صلاح مخيمر وآخر ــ القاهرة ــ ١٩٦٣ م ــ ص ٢٤٧ •

(١١٣) د• محمود البسيونى : الفن والتربية : الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه ــ دار المعارف ــ ١٩٥٥ م ــ ص ٨٨ ــ ٨٩ •

التى تساعدنـا ـ كما يقول ماسلو ـ على أن نرى « العالم كما هو حقيقة » (١١٤) ، وتحقيق الذات ـ كما يقول جوردون أولبورت ـ هو «الهدف الغائى » للانسان ، مما يستدعى التأكيد على « الابتكارية المتأصلة فى الانسان » (١١٥) ·

والابداع الفنى عند هيدجر مفهوم فى ضوء مقولته عن الوجود ـ فى ـ العالم ، التى تعنى أن الوجود فى الخارج على نحو دائم ، أى فى العالم المألوف (١١٦) · ويلزم عن هذه الفكرة أن الوجود مفتوح مكشوف، وأنه مغامرة ، أو ابداع مستمر · ومن هنا كانت أصالة فكرة الابداع عند هيدجر ، وكان الابداع تأسيسا للوجود · والمعرفة بالمثل لها نفس المعنى· بناء عليه كان « المراد بالشعر أن يكون الابداع فى مختلف الفنون هو السبيل الى تحرير الحقيقة وتجليتها والكشف عنها » (١١٧) ، وكان معنى الشعر أنه « تأسيس للوجود بواسطة الكلام » (١١٨) · وهذا ما أراده حين ذكر أن الشاعر « يسمى » ما هو مقدس (١١٩) ، على أساس أن « الاسم » استدعاء للواقع « بحضوره المباشر » (١٢٠) ، وهو ما يسمى « الانارة » (١٢١) ·

أما عند ميرلوبونتى فان الابداع الفنى تفتح للوجود dehiscence of Being الذى نتواصل فيه مع العالم على نحو تعبيرى ، أو هو تجسيد جديد للوجود · ويقرر الدارسون أن فكرة التجسيد ، أو الوجود ـ فى العالم كجسد ، هى الواقعة المركزية عند ميرلوبونتى (١٢٢) · والجسد عند جدلية intertwining من الرؤية vision والحركة ، والرؤية انفتاح على العالم ، فالرائى يفتح نفسه على العالم (١٢٣) · ومن

---

(١١٤) فرانك سيفرين : علم النفس الانسانى ـ ص ٥٤ ·
(١١٥) المصدر السابق ـ ص ٧٣ ·
(١١٦) د· عبد الغفار مكاوى : نداء الحقيقة ـ دار الثقافة ـ ١٩٧٧ م ـ ص ٥٧ ·
(١١٧) نفسه ـ ص ١٩١ ·
(١١٨) مارتن هيدجر : ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدر لن وماهية الشعر ـ ت · فؤاد كامل وآخر ـ دار الثقافة ـ ١٩٧٤ م ـ ص ١٥٠ ·
(١١٩) المصدر السابق ـ ص ١٣٦ ·
(١٢٠) نفسه ـ ص ٥٨ ·
(١٢١) د· مكاوى : نداء الحقيقة ـ ص ٢١٤ ·
(١٢٢) د· حبيب الشارونى : فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ـ ص ١١٤ · وانظر : د· زكريا ابراهيم : فلسفة الفن ـ ص ١٧٦ ، وله : دراسات فى الفلسفة المعاصرة ـ ص ٥٤٩ وما بعدها ·
(١٢٣) M. Merleau — Ponty, Eye and Mind, in, Aesthetics, Oxford readings in philosophy, by Harold Osborne, 1979, p. 58.

هنا طالب ميرلوبونتى بالرجوع الى الموجود هناك the 'there is' الى تربة المحسوس ، الى العالم المفتوح كما هو فى حياتنا ، الى الجسد الحقيقى الذى أسميه « جسدى » ، وأمامه الأجساد المصاحبة associated bodies ، أولئك الآخرون the 'others' (١٢٤) · هذا الوجود الذى يعود اليه هو ما يسميه بالمعنى الخام brute meaning . والفن عنده ـ خاصة الرسم ـ « ينبع من هذه الصناعة للمعنى الخام الذى تفضل النزعة العلمية أن تتجاهله · الفن ، والفن فقط ، يفعل هذا ببراءة كاملة » (١٢٥) ·

---

(١٢٤) Ibid, p. 56.

(١٢٥) Ibid, p. 65.

ـ ٥ ـ

مناقشة

بين أيدينا الآن ثلاثة مفاهيم للابداع الفنى : أولها المفهوم التجريبى الذى يرى فى الابداع نشاطا حسيا وسلوكيا ، وثانيها المفهوم التحليلى الذى يرى فيه نشاطا ذا معنى محكوما بالعلاقات الداخلية بين عناصره ، وثالثها المفهوم الانسانى الذى يرى فيه ممارسة وتعبيرا وتعديلا لعلاقة الانسان بالعالم • وجلى أن المفهوم الانسانى يشمل الجانب التجريبى والتحليلى معا ، وأن المنهج الانسانى أنسب المناهج للعلوم الانسانية ، مستوعبا انجازات المنهجين : التجريبى والتحليلى ، ومتجاوزا لهما فى نفس الوقت • والابداع الفنى بمفهومه الانسانى خطاب متبادل بين الانسان والعالم ، يشملهما ، ويحيل كلا منهما على الآخر •

وقد يبدو ههنا منزع توفيقى • والتوفيق فى ذاته ليس شيئا كريها • لقد حاوله أوسبورن بين « الماركسية والتحليل النفسى » • وحاوله باحث بارع هو لوسيان جولدمان فى محاولته الذكية للتوفيق بين لوكاتش وهيدجر ، أو هى ـ كما يقول ـ مصالحة rapprochment بينهما • ولقد توسل فى هذه المصالحة بين لوكاتش الماركسى الذى ينهج ما أسميناه طريق الشمول ، وهيدجر الوجودى الذى ينهج ما أسميناه طريق الاحالة ، بالبنائية الاجتماعية • وفى مقام الابداع تركزت المشابهة بينهما ـ كما يقول جولدمان ـ فى الجوهر • يفهم لوكاتش الابداع فى ضوء فلسفة عن الفعل التاريخى ترده الى ما يسمى بالذات الجمعية collective • ويتحدث هيدجر عن الوجود الذى يقابل التاريخ ويرده الى الذات individual ، أو الى ما يسميه جولدمان elitists ، مشيرا الى أن المقصود هو الذات المبدعة التى هى عند هيدجر انتقال الى الوجود الأصيل (١٢٦) • وجولدمان ببنائيته يرى أن التشابه بينهما قوى • أما البنائية التوليدية لدى جولدمان ـ التى توفق بين الطريقتين ـ فهى تتحدث عن الطبيعة فوق الفردية Trans individual للموضوعات ،

---

(١٢٦) Lucien Goldman, Luckacs & Hedegger, Towards a New Philosophy, trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & kegan Paul, 1990, p.. 8-9.

فثمة ذات فوق فردية هى أصل الأفكار والأفعال ، يعمل المبدع على ابراز رؤيتها للعالم • ويشرح بويلهور مصطلح « رؤية العالم » عند جولدمان ، قائلا انه « تأثير التصنيفات العقلية لطبقة اجتماعية يميل نحو تنظيم كونى للمجتمع • ومثل هذا المنظور ـ مؤسسا على الأفعال الجمعية لطبقة فى علاقتها مع الطبقات الأخرى المكونـة للمجتمع ـ هو على نحو كبير عينى وخاص وجدلى » (١٢٧) • وما يفعله جولدمان هو أن يؤكد أن الطبيعة فوق الفردية للموضوع متحققة فى الذات الجمعية عند لوكاتش ، وفى الوجود الأصيل ، أو تعالى الذات ، عند هيدجر •

ومحاولة جولدمان حاسمة فى البرهنة على وجاهة ومشروعية مثل هذا التوفيق ، وان كان الأدق أن ندعوه بالتجاوز والاستيعاب • ولا يوجد ما يمنع من القول ان الابداع الفنى « خطاب » متبادل بين الانسان والعالم، يشملهما ، ويتردد بينهما ، فى نفس الوقت ، خاصة اذا قلنا ان الشمول يقع على المحور الرأسى لظاهرة الخطاب ، والتردد فيما بين الطرفين يقع على المحور الأفقى لهـا • وليس فى هذا التصور أى مصـادرة على حق محاولات المستقبل القادم فى اكتشاف مناطق علمية أكثر تقدما ، بل انه ليحاول المشاركة فى البحث عن نقطة الانطلاق الجديدة المنشودة •

---

(١٢٧) Ibid, p. xxii.

القسم الأول :

المفهوم الأولى للابداع الفنى

ـ ١ ـ

تعريف المفهوم

برغم النقد الشديد الذى وجهته فلسفة العلم لفهم المناطقة الأرسطيين لمشكلة التعريف ، وتمييزهم بين المفهوم ، وهو الكيفيات التى تحدد الموضوع ، والماصدق وهو الأشياء التى يشير اليها المفهوم الا أن هذا التمييز مازال نافعا ، شريطة أن نفهمه فى ضوء جديد يصير فيه حركة دائبة بين ضبط المفهوم وضبط الماصدق ، أو بين الفكرة والواقع • ولعل هذا ما كان يطالبه العرب فى عنايتهم بالتعريف الجامع المانع الذى يطابق فيه المفهوم الماصدق ، محذرين من أن المفهوم اذا زاد يقل الماصدق ، واذا قل يزيد الماصدق •

أما عن « المفهوم » الأولى للابداع الفنى فهو المفهوم الذى يقوم على رد الابداع الفنى الى قوى غيبية توجده ، أو تسعف عليه • ويشير الايجاد الى أن القوة الغيبية هى المبدع الحق ، ويشير الاسعاف الى أن الانسان قد يكون له ـ فى بعض التصورات ـ مشاركة فى فعل الابداع •

هذا المفهوم « أولى » لأن الذهن يتوسل فيه بخيال يخلو من أسس العمل العلمى المنظم • لا يتجرد هذا الخيال من المعرفة ، بل هو صورة من صورها تهيب فى بنائها بأبنية الأسطورة ، التى تمثل فجر المعرفة •

ولا مراء فى أن الميثولوجى يجر وراءه دائما الثيولوجى ، أو أن الأسطورة تجد لها امتدادا فى الدين • ومن الواجب علينا أن نميز بين بعدين للدين : البعد العقيدى من حيث الدين منزل من السماء لنفع البشر، وهذا موضوع الالهيات والفقه ، لا يدخل فى تخصص النقد الأدبى ، ولو اتجه النقد الأدبى هذه الوجهة لانقلب الناقد فكان فقيها وادعى العلم بما لم يتفرغ لبحثه ، ولا تتيح له شواغله أن يفعل • ويمثل البعد الثانى

دراسة الدين من حيث هو مجموعة مفاهيم بناها العقل الانسانى حول عقيدة منزلة · هذه المفاهيم محسوبة على العقل الانسانى لا على التنزيل ، وفى التاريخ صور عديدة لحالات تكونت فيها مفاهيم تناقض ما صرح به التنزيل كل المناقضة · ومن هنا فان اشارتنا الى الدين اشارة الى الفهم الانسانى للدين ، وليست اشارة الى الدين فى حد ذاته بوصفه موضوع لون آخر من البحث · وهذا هو كل ما يتاح للنقد الأدبى فى عمل علمى متخصص يريد أن يتحرك فى حدوده الخاصة المرسومة له وحده ·

والواقع أن المفهوم الأولى للابداع الفنى « يصدق » على أمرين · الأمر الأول هو فئات من المصطلحات المستخدمة فى هذا المفهوم تمثل المفردات الأساسية التى لا مناص من اللجوء اليها كدليل للمفهوم · اننا مضطرون ، لكى نلم بالمفهوم الأولى للابداع الفنى ، أن نقف قليلا أمام دليل المصطلحات هذا ·

والأمر الثانى الذى يصدق عليه المفهوم الأولى هو فئة الروايات والأخبار التى تمثل النماذج التطبيقية حيث يوظف المفهوم الأول لتفسير الابداع الفنى ·

وبالنظر الى المصطلحات التى استخدمها العرب فى مفهومهم الأولى للابداع الفنى نجد هذه المصطلحات تؤول الى نوعين من الفئات :

١ ـ ما يتعلق بالقوى الغيبية :

فى النظر الى هذا النوع من الفئات ما يجيب على سؤال آن أن نطرحه، هو : ما القوى الغيبية التى يردون اليها الابداع الفنى ؟ وفى الاجابة على هذا السؤال توضيح لجانب مازال غامضا فى المفهوم · ولعل هذا يجلى الآن أمام الأبصار ما أشرنا اليه من أن الحركة الدائبة بين المفهوم والماصدق، أو الواقع والفكرة ، هى الوسيلة المختارة للتعريف العلمى ·

على أننا حين نحاول أن نجيب على السؤال الذى نطرحه نلفى أنفسنا أمام نوعين من الفئات ينبثقان من فئة القوى الغيبية عند العرب عموما · هاتان الفئتان هما :

أ ـ قوى محددة :

فى هذا الصدد حدد العرب القوى الغيبية ، وسموها ، ووصفوها ، وجعلوا لها عالما مستقلا قائما بشأنه · من تلك القوى نجد « الجن » · وهم يتصورون الجن أجساما هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة

لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة ، كما كانت تفعل فى خدمة سليمان. وهم لايتخيلون الجن على شاكلة الانس، بل يتخيلونهم مختلفين. وهناك حديث يروى عن النبى ـ صلى الله عليه وسلم ـ يقول فيه ان الجن ثلاثة أصناف : فصنف لهم أجنحة يطيرون بها فى الهواء ، وصنف حيات، وصنف يحلون ويظعنون (١٢٨) . لا يعنينا كثيرا أن نتحقق من صحة هذا الحديث ـ مع أن الدميرى يقول انه حسن الاسناد عند الطبرانى ، وصحيح الاسناد عند الحاكم ـ ما دمنا بصدد دراسة تنتمى أساسا الى النقد الأدبى لا الفقه ، ويكفينا ـ دون جرح أو تعديل ـ ما يكشفه هذا الحديث من تصور العرب للجن . وينقل لنا المسعودى أسطورة ، أو قصة دينية ملأت الوجدان الأسطورى للعرب ، وأغلب الظن أنها قد ظهرت بعد الاسلام ، والأرجح أنها انتشرت فى البدو الأعراب ، وقد ذكرها الاخباريون من المؤرخين ومصنفى كتب البدو ، كوهب بن منبه ، وابن اسحاق وغيرهما ، ومؤدى هذه القصة أن الله تعالى خلق الجان من نار السموم ، وخلق منه زوجه ، فلما غشيها باضت له احدى وثلاثين بيضة ، تفلقت احداها عن قطربة على صورة الهرة ، هى أم القطارب . والأبالس من بيضة ثانية ، ومنهم الحارث أبو مرة ، ومسكنهم البحور ، والمردة من بيضة ثالثة مسكنهم الجزائر ، والغيلان من رابعة مسكنهم الخلوات والفلوات ، والسعالى من خامسة مسكنهم الحمامات والمزابل ، والهوام من سادسة مسكنهم الهواء فى صورة حيات مجنحة تطير ، والدواسق من سابعة ، والحماميص من ثامنة ، وهكذا (١٢٩) . وتضعنا هذه القصة أمام التسميات المختلفة التى اصطلحوا عليها فى عالم الجن ، أو أمام بعضها على الأقل .

ويوحى لنا التحليل اللغوى لكلمة : جن ، بأن المادة اللغوية كلها تدور حول فكرة الخفاء ، فالجنين ما لم يظهر بعد ، والجنن القبر ، والجنين الذى فى بطن أمه ، والمجن الترس يسترك ، والمجنون المغطى العقل ، والجنن الدروع تستر ، وتسمى الجن جنا لاختفائهم (١٣٠) . لكن الخفاء يتحول فى هذا التصور الأولى الى عالم ذى ملامح فيه أصناف مختلفة كالغول والسعلاة .

---

(١٢٨) (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى ـ حياة الحيوان الكبرى ـ القاهرة ـ البابى الحلبى ـ ط ٣ ـ ١٩٥٦ م ـ ١/٢٥٧ .

(١٢٩) (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسين بن على ـ مروج الذهب ومعادن الجوهر ـ تح : محمد محيى الدين عبد الحميد ـ القاهرة ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ ط ٣ ـ ١٩٥٨ م ـ م ١ ـ ٢/١٥٨ .

(١٣٠) (المبرد) أبو العباس محمد بن يزيد ـ الكامل فى اللغة والأدب ـ بيروت ـ مكتبة المعارف ـ بدون تاريخ ـ ١/١٢٧ وانظر الدميرى : ١/٢٥٧ .

أما الغول فهو ــ على حد قول الجاحظ ــ « اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب ذكرا كان أو أنثى ، الا أن الأكثر على أنه أنثى ... » (١٣١) . ويقول المسعودى : « العرب يزعمون أن الغول يتغول لهم في الخلوات ، ويظهر لخواصهم في أنواع من الصور ، فيخاطبونها ، وربما ضيفوها . » (١٣٢) وأغلب الظن أن لفظ « يتغول » عند المسعودى يعادل لفظ « يتلون » عند الجاحظ . لكن الأهم من هذا هو ما يلفتنا اليه المسعودى في اشارة خاطفة تبرق في لفظ « خواصهم » الذى استعمله ، والذى يدل على أن الغول لم يكن يظهر لجميع الناس ، بل للخواص فقط . هذا اللفظ يمكن أن يشير الى معنيين نضمهما معا في هذا السؤال : هل كان الغول يظهر للخواص ، بمعنى المهيئين باقتناع سابق بالغول ، أو كان يظهر للخواص بمعنى الممتازين بقواهم العقلية والروحية وهيبة الشخصية ؟ لسنا نجد في مصادرنا اجابة صريحة . وان كنا نميل الى أن الغول ، والجن عامة ، كانت تظهر للخواص بالمعنيين جميعا ، والى أن ظهورها للخواص بالمعنى الثانى أمر ضرورى لكي تنتشر الفكرة بين الناس وتصبح عقيدة عامة .

ولسنا ندرى على وجه الدقة ما السعلاة ؟ فالدميرى يقول : « السعلاة أخبث الغيلان » (١٣٣) . والجاحظ يصفها بأنها « اسم لواحدة من نساء الجن تتغول لتفتن السفار » (١٣٤) فاذا كان الخابل اسما للجن الذين يخبلون (١٣٥) ، فكيف تكون السعلاة أخبث الجن ؟ لعل السعلاة والخابل أمر واحد .

على أية حال فان للجن مراتب ، فاذا ذكروا الجن سالما قالوا جنى ، فاذا أرادوا أنه ممن سكن مع الناس قالوا عامر والجميع عمار ، وان كان ممن يعرض للصبيان فهم أرواح ، فان خبث أحدهم وتعرم فهو شيطان ، فان زاد على ذلك في القوة فهو عفريت .... (١٣٦) .

وطبقا لهذا الترتيب نفهم ما يرويه المبرد عن أهل اللغة من أنهم زعموا أن كل متمرد من جن وانس يقال له شيطان . وأن قولهم : تشيطن انما معناه تخبث وتنكر . وقد قال الله عز وجل : شياطين الانس

---

(١٣١) (الجاحظ) ابو عثمان عمرو بن بحر ــ الحيوان ــ تح : عبد السلام هارون ــ القاهرة ــ نشر الحلبى ــ ط ١ ــ ١٣٦٣ ، ــ ١٥٨/٦ .
(١٣٢) المروج : م ١ ــ ١٥٥/٢ .
(١٣٣) الدميرى ٤٩٨/١٠ .
(١٣٤) الجاحظ ــ الحيوان ــ ١٥٩/٦ .
(١٣٥) نفسه ص ١٩٥ .
(١٣٦) نفسه ص ١٩٠ .

والجن (١٣٧) • وان كان هذا لا ينطوى على تفرقة بين الشيطان والمارد في عالم الجن •

يقترب من عبارة المبرد قول الميدانى : « وأما قولهم انه شيطان من الشياطين فانما يراد به النشاط والقوة والبطر » (١٣٨) • ويعلق أبو هلال العسكرى على بيهس الأحمق الذى قتل اخوته الستة قائلا : « فجعل يتجان وهو من الشياطين » (١٣٩) • والشيطنة فى هذا السياق اللغوى ترداف قوة الصحة العقلية •

ويعد مصطلح « الشياطين » المصطلح الأساسى فى المفهوم الأولى للابداع الفنى • بيد أننا مضطرون الى النظر الى عالم الجن ، لأن هذه الشياطين طالما نظر اليها على أنها ــ من حيث هى قوى غيبية يردون اليها ظاهرة الابداع الفنى ــ تنتمى الى عالم الجن •

ولقد تعرض عالم الجن بعد الاسلام لتحول هام ، فانقسم الجن الى مؤمنين وكافرين ، أما المؤمنون فلم ينسب اليهم عمل بعينه ، أما الكافرون فكانوا أتباع الشيطان : واكتسب الشيطان معنى جديدا لا يقتصر على معنى القوة والنشاط والبطر كما أشرنا ، لكنه أصبح موكولا باغراء الناس بالخطيئة • لقد اكتسب الشيطان معنى ابليس • وهناك رواية يرويها الدميرى عن ابن مسعود مؤداها أن رجلا من الصحابة لقى رجلا من الجن فصرعه ، فأخذ الجنى يعلمه آية من القرآن يطرد بها الشيطان من بيته (١٤٠) • وما يعنينا فى هذه الرواية هو تمييزها الواضح بين الجن والشيطان ، أو لنقل بين الجن والمعنى الابليسى للشيطان • وهناك حديث يروونه عن الرسول يقول فيه : « ما منكم من أحد الا وقد وكل به قرينه من الجن • قالوا واياك يا رسول الله ؟ قال واياى الا أن الله أعاننى عليه فلا يأمرنى الا بخير » (١٤١) • ومعنى هذا أن الجن قد اكتسبوا عمل ابليس فى الاغراء بالخطيئة ، لكن المرء يمكن أن يحولهم الى أن يأمروه بخير ، فهم اذا أقل قدرة من الشيطان على أداء عمله ؛ لأن الشيطان له قدرات عديدة ، أما الأبالسة القرناء فهم لا يفعلون الا الوسوسة بالشر •

---

(١٣٧) المبرد ــ الكامل ــ ٨١/٢ •

(١٣٨) (الميدانى) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابورى ــ مجمع الأمثال ــ القاهرة ــ المطبعة الأميرية ــ ١٣١٠ ، ــ ٣٢/١ •

(١٣٩) (العسكرى) أبو هلال حسن بن عبد الله النحوى ــ جمهرة الأمثال بهامش كتاب الميدانى مجمع الأمثال ــ هامش ١٨٢/٢ •

(١٤٠) الدميرى ٢٦٥/١ •

(١٤١) الدميرى ٢٦١/١ •

على أية حال لقد تاسيس عالم ابليس على نحو شبيه بالطريقة التي تاسس بها عالم الجن • يروى الدميري عن مجاهد أن من ذرية ابليس لاقيس وولهان ، وهما صاحبا الطهارة والصلاة ، والهفاف وهو صاحب الصحارى ومرة به يكنى ، وزلنبور وهو صاحب الأسواق ، وبثر وهو صاحب المصائب يزين خمش الوجوه ولطم الخدود وشق الجيوب ، والأبيض وهو الذي يوسوس للأنبياء عليهم السلام ، والأعور وهو صاحب الزنا ، وداسم وهو الذي يوقع بين الرجل وأهله ، ويهزمه بأن يقول داسم داسم أعوذ بالله منه ، ومطوس وهو صاحب الأخبار بلا حقيقة (١٤٢) • أى أن عالم ابليس قد تنوعت تخصصاته كما تنوع عالم الجن سابقا الى تخصصات وقبــائل •

واذا كانت مادة « جن » توحى بالخفاء ، فان مادة « شطن » توحى بالانفراد والتوحد والعزلة ، هذا اذا قلنا ان الشيطان من شطن اذا بعد وجعلنا النون أصلا (لام الكلمة : فيعال) • وعليه نفهم الحديث : الراكب شيطان ، والراكبان شيطانان ، والثلاثة ركب • يعنى أن الانفراد والذهاب فى الأرض على سبيل الوحدة من فعل الشيطان ، أو شيء يحمل عليه الشـيطان ، وكذلك الراكبــان ، وهو حث على اجتمــاع الـرفقة فى السفر (١٤٣) • ولعل تقارب الدلالات يشير الى ذلك الارتباط الوثيق بين العــالمين •

وهناك قوة غيبية أخيرة نريد أن نشير اليها وهى « الملائكة » • ويهمنا ههنا أن نذكر عبــارة القزوينى عنها فى « عجائب المخلوقات وغرائب الموجوادات » ، اذ يقول : « زعموا ان الملك جوهر بسيط ذو حياة ونظر وعقـل ، والاختــلاف بين الملائكة والجن والشـــياطين كالاختــلاف بين الأنواع » (١٤٤) وهذه العبارة تساعدنا على ملاحظة التقارب بين هذه القوى الغيبية وان كانت تثبت أيضا الاختلاف • ولنا أن نقول ان الملائكة هم القوة الوحيدة التى لا يأتى منهــا الشر ، أما الجن فيأتى منهم الخير والشر ، أما الشيطان فلا يأتى منه الا الشر • فاذا قلنا ان الشعر منسوب الى الشياطين فيجب أن نتسم بشيء من الدقة والتحديد ، ذلك أن فكرة الشيطان قد مرت بمرحلتين ، مرحلة ما قبل الاسلام وكانت تعنى فيها

---

(١٤٢) نفسه ٢٦٦/١ •

(١٤٣) (ابن منظور) : لسان العرب ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ١٩٨١ م ــ مادة شطن ، ٢٢٦٦/٤ •

(١٤٤) (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ــ ملحق بالجزء الثانى من حياة الحيوان الكبرى ــ القاهرة ــ البابى الحلبى ــ ط ٣ ــ ١٩٥٦ م ــ ص ٣٥ •

مردة الجن ، ومرحلة ما بعده ، واكتسبت فيها دلالة أخلاقية سلبية ، وهذا للأسف ما أغفلت الدراسات السابقة ايضاحه ·

بقى أن نسأل : هل هناك آلهة يرتد اليها الابداع الفنى عند العرب ؟ هناك اشارات توحى بأن الجن كانوا يعبدون (*) ، لكننا لا نحب أن نؤكد أنهم كانوا آلهة · والأرجح فى نظرنا أن هذه الفكرة ـ فكرة الآلهة الموحية ـ لم تظهر الا حينما بدأ العربى يعتقد بحق أن ارادته محكومة بارادة أعلى وأقوى ، هى ارادة الله عز وجل ، الذى بيده كل شىء ·

ب ـ قوى غير محدودة : ـ

وقد ذكر العرب قوى لم يحددوها تحديدا واضحا وان كان الأغلب أنها صور من صور الجن فى الظهور · من ذلك الهواتف · ومن حكم الهواتف ـ كما يقول المسعودى ـ أن تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئى (١٤٥) ومن ذلك الرئى ، وهو ما يظهر ويرى · وعند الجاحظ اشارة الى أن الرئى يكون من الجن ، وذلك فى حديثه عن الكهان وزعمهم « أن مع كل واحد منهم رئيا من الجن مثل « حازى جهينة » ، ومثل « شق » ، و « سطيح » ، و « عزى سلمة » ، وأشباههم ···· » (١٤٦) ·

ويميل العقل مع الجاحظ فى اشارته تلك الى أن هذه القوى غير المحددة هى فى حقيقتها الجن ، وهو يظهر بطرق مختلفة غير صريحة فى الدلالة عليهم · يظهرون كصوت فحسب ، أو يبدون للعيان · وهم حين يبدون يكون مظهرهم غريبا بأجنحتهم ، أو يبدون كالحيات ، أو يبدون كالبشر يحلون ويظعنون ، وهو ما ذكره لنا حديث النبى السابق ، وقد يظهرون فى صورة « شق » وهو الجنى فى صورة نصف انسان ، ويروون أن شقا قد ظهر لعلقمة بن صفوان وقتل علقمة (١٤٧) · ويزعمون أن النسناس مركب من الشق ومن الآدمى (١٤٨) · وقد يظهرون فى صورة وسواس غامض يصيب النفس ·

الجن فى كل هذه الصور قوى غامضة غير واضحة أو محددة ، تختلط بالحيوان مثل الحية ، أو الكلب ، أو الهرة فى حالة القطرب ، أو الحمار أو الماشية ، كما يقولون ان أرجلها دائما أرجل حمار أو ماشية ·

(*) يقول تعالى : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » سبأ آية ٤١ ·

(١٤٥) المسعودى : المروج ـ م ١ ـ ٢/١٦٢ ·

(١٤٦) (الجاحظ) : البيان والتبيين ـ تح : حسن السندبى ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٢٦ م ـ ١/١٩٥ ·

(١٤٧) المسعودى : المروج ـ م ١ ـ ٢/١٦٢ ·

(١٤٨) (القزوينى) : عجائب المخلوقات ـ ص ٥٤٠ ·

لكن العرب لا تفسر هذه القوى غير المحددة الا بأنها الجن لا يعلنون عن أنفسهم كما يعلنون عنها حين يصرحون بجنسهم ، أو حين يظهرون بأجسامهم المجنحة الغريبة · أو لنقل انها الجن ، أو القوة الجنية ، قبل أن تتحدد · ولعل هذا هو ما أراده الجاحظ حين قال : « والأعراب تجعل الخوافي والمستجنات من قبل أن ترتب المراتب جنين » (١٤٩) ·

٢ ـ ما يتعلق بفكرة الرد : ـ

واذا كنا قد حددنا القوى الغيبية التى يردون اليها الابداع الفنى ، يستوى فى ذلك ما حدده العرب ، وما لم يحددوه ، وفسرنا ما لم يتحدد عندهم بأنه من قبيل تصورهم للجن ، وذكرنا طرق ظهور الجن ، فاننا نتساءل : كيف « يردون » ظاهرة الابداع الفنى الى هذه القوى الغيبية ؟ ما المصطلحات التى يستخدمونها فى ايضاح ، أو تحديد ، علاقة الرد هذه ؟ ·

يستخدم العرب فى هذا الصدد مصطلح « الالقاء » ، وهو فعل مادى، حيث تجمع القوة الغيبية الشعر فى قبضتها ، وتلقيه فى فم الشاعر القاء لينطق به · ويسمى هذا أحيانا « الالهام » ، وفى بعض الأحيان «الوحى» · واذا حمى الشاعر فهم يقولون أحيانا «بالمس» أو «اللمم» ، ولم نجد لديهم القول بأن الشاعر « مسكون » بالجن ، بل الأغلب عليهم وصف هذا بأنه « تبع » أو « صحبة » أو « قران » ، بمعنى زواج ، أو بالمعنى المراد من كلمة « قرين » كما وردت فى حديث النبى ـ عليه الصلاة والسلام ـ السابق ·

وفى بعض النصوص القديمة التى تستخدم هذا المفهوم الأولى ، نجد لفظ « التأييد » ، بمعنى أن الشاعر مؤيد من القوى الغيبية ، ويرادف ذلك بعض المرادفة لفظ « الاعانة » ·

وفى النصوص المتأخرة خاصة ظهر ألفاظ « الكشف » و « المعاينة » ، حيث يتكشف للشاعر عالم من المعانى ، يعاينها ، ويعانيها ، ويقبس منها ، أو يرمز اليها ، ويكون هذا العالم نفسه مجالا لتكشف القوة الغيبية ·

أما عن مجموعة الأخبار والروايات التى وصلتنا ، والتى تدور كلها حول رد ظاهرة الابداع الفنى الى القوى الغيبية التى سميناها كما سموها ، فلن نسعى الى جمع وحشد هذه الأخبار ، فقد قامت بذلك الدراسات(١٥٠)

---

(١٤٩) الجاحظ : الحيوان ـ ٦/١٦٣ ·

(١٥٠) انظر (حميدة) د· عبد الرازق : شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعلم النفس ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٦ م ·

السابقة علينا .. لكننا نكتفى بنماذج للايضاح والتعرف على مجموعة الأخبار كلها من خلالها على طريقة قياس الغائب على الشاهد .

فى هذا الصدد نجد الجاحظ يعلق على البيت :

بنت عمرو وخالها مسحل الخير وخالى هميم صاحب عمرو

فيقول : « فانهم يزعمون أن مع كل فحل من الشعراء شيطانا يقول ذلك الفحل على لسانه الشعر ، فزعم البهرانى أن هذه الجنية بنت عمرو شيطان المخبل ، وأن خالها مسحل شيطان الأعشى ، وذكر أن خاله هميم وهو همام ، وهمام الفرزدق ، وكان غالب بن صعصعة اذا دعا الفرزدق قال يا هميم ، وأما قوله صاحب عمرو فكذلك أيضا يقال ان اسم شيطان الفرزدق عمرو ... » (١٥١) .

وكلام الجاحظ يثبت المفهوم الأولى اذ يعد الشيطان ــ كما يرى ــ هو المبدع ، والشاعر وسيلة أو أداة يذيع بها الشيطان شعره فى الناس. يضيف نص الجاحظ الى هـذا أن يثبت أسماء محددة لبعض الشياطين و « أصحابها » من الشعراء . عمرو للفرزدق ، ومسحل للأعشى ، وبنت عمرو للمخبل .وهناك علاقات أسرية ، فعمرو له بنت ، ومسحل خالها. الجن ، اذا ، أسر كالبشر ، بل هم قبائـل ، يحلون ويظعنون كمـا ورد بالحديث الشريف الذى تقدم .

ويعلق الثعالبى فى « ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب » على قول جرير :

انى ليلقى على الشعر مكتهل من الشياطين ابليس الأباليس

فيقول : « وكانت الشعراء تزعم أن الشياطين تلقى على أفواهها الشعر ، وتلقنها اياه وتعينها عليه ، وتدعى أن لكل فحل منهم شيطانـا يقول الشعر على لسانه ، فمن كان شيطانه أمرد كان شعره أجود .

« وبلغ من تحقيقهم وتصديقهم بهذا الشأن أن ذكروا لهم أسماء . فقالوا : ان اسم شيطان الأعشى مسحل ، واسم شيطان الفرزدق عمرو ، واسم شيطان بشار شنقناق » (١٥٢) .

---

(١٥١) الجاحظ : الحيوان ــ ٦/٢٢٥ ، ٢٢٦ . وفى طبعة الساسى ص ٦٩ ورد البيت وفيه مسعر بدلا من مسحل وهو غلط يدل عليه كلام الجاحظ .

(١٥٢) (الثعالبى) أبو منصور عبد الملك بن محمد بن اسماعيل الثعالبى النيسابورى : ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ــ تح : محمد أبو الفضل ابراهيم ــ القاهرة ــ نهضة مصر ــ ١٩٦٥ م ــ ص ٧٠ .

واذا كان نص الجاحظ قد استخدم مصطلح « الصحبة » ، فها هو الثعالبى (ت ٤٢٩ هـ) يستخدم مصطلحات « الالقاء » و « التلقين » و « الاعانة » ، مكررا ذات المفهوم الذى بسطه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) . ويشير هذا النص الى أن العرب لم تستخدم فكرة القوى الغيبية فى تفسير مصدر الابداع فحسب ، بل استخدمتها فى تفسير الملاحظات النقدية بجودة الشعر ورداءته ، وبتفاضل الشعراء فى معيار الجودة . وهذه الفكرة التى يشتمل عليها نص الثعالبى غاية فى الأهمية ؛ لأنها المدخل الحق الذى يصبح به المفهوم الأول موضوعا أساسيا من موضوعات النقد العربى القديم . اننا لسنا أمام كلام فى الخرافة لا قيمة له . اننا أمام أفكار نقدية هامة تعالج ظواهر الابداع الفنى ، وتعالج ظواهر القصيدة العربية . وهناك روايات توظف ما نسميه بالمفهوم الأولى للابداع الفنى فى تفسير قضايا القصيدة العربية ، مثل تعدد أسماء المحبوبة . هذا كله يجعلنا نأمل أن يعيد الدارسون النظر فيما يسمونه بفكرة شياطين الشعراء ، ويعدونها ممارسة نقدية أدبية أصيلة ، بدلا من الحكم على العصر الجاهلى بأنه عاطل من الفكر النقدى النافع . المهم أن نستخرج محتوى هذه الأخبار ، ونطيل المكث عند ما فيها من اشارات صريحة لما نسميه الظواهر الفنية للقصيدة العربية . أما عن الدراسة الماثلة الآن فان الطريق المرسوم لها لا يتيح التعرض لهذه الأخبار بالتحليل المرجو . ان الدراسة الحالية مشغولة فحسب باستيضاح هذه الأخبار أمرا واحدا محددا ، هو ما تشتمل عليه من فهم أولى للابداع الفنى .

مازال فى نص الثعالبى عطاء جديد من وجهة نظرنا . الثعالبى ، فوق ما ذكرنا ، يثبت لنا أن العرب كانت مصدقة لما تقول ، ويستدل على هذا بالأسماء التى وضعوها لشياطين شعرائهم . هذه الفكرة — فيما نحسب — ضرورية لتأكيد صحة ما نذهب اليه من أن المفهوم الأولى كان ضربا حقيقيا من ممارسة النقد الأدبى ، وتكوين نظرية للفن فى غياب العلم المنظم ، أو بجواره . وهذه الفكرة ضرورية كذلك لتأكيد الطابع الأسطورى للمفهوم الأولى ، فالأسطورة لا تكون أسطورة ما لم تصدر عن يقين ، حينئذ تغدو ضربا من المعرفة .

وفى « جمهرة أشعار العرب » لأبى زيد القرشى مزيد من نسبة الشعر الى الشياطين . فثمة رواية عن رجل لقى جانا هو هبيد شيطان عبيد بن الأبرص ، ثم أنشده أبياتا تقول :

أنا ابن الصلادم أدعى الهبيد ... حبوت القوافى قرمى أسد

عبيدا حبوت بمأثورة ... وأنطقت بشرا على غير كد

ولاقى بمــدرك رهط الكميت ملاذا عزيزا ومجــدا وجــد
منحنــاهم الشـعر عن قــدرة فهـل تشكر اليوم هذا معــد

ويوضح الجنى هبيد للرجل الأبيات فيوضــح لنا أن الكميت كان شيطانه يدعى مدرك بن واغم ، وهو ابن عم هبيد بن الصلادم ، وواغــم والصلادم أخوان من أشعر الجن .

صلة القربى التى يذكرها هبيد هنا ، والتى تصله بشيطان الكميت مدرك ، تجعلنا نتساءل عن القربى الفنية بين شــعر عبيــد بن الأبرص وشعر الكميت . لاشك أن النقاد القدماء قد لاحظوا شيئا من قبيل وحدة المذهب الفنى بين الشاعرين المتباعدين ، لكن الدارسين المحدثين لا يحملون هذه الأخبار محمل الجد ولا يفكرون فى تفحص تلك الملحوظة التى لحظها النقد القديم ، أو ، على الأقل ، يفحصون ما ينطوى عليه مثل هذا الخبر من ممارسة للنقد الأدبى .

الا أن ما يثير اهتمامنا الآن هو تتمة الخبر ، فالجان قدم للرجل عسا به لبن ، فكره طعمه لزهومته ، فمجه ، فقال الشيخ الجان للرجل : أما انك لو كرعت فى بطنك العس لأصبحت أشعر قومك (١٥٣) . هذه التتمة لا يتيسر لنا أن نحسن فهمها ما لم نتذكر مصطلح الالقاء الذى سبق أن أشرنا اليه . الشعر يلقى فى الفم . لكن ما يلقى هنا ليس الشعر ، انه لبن زهم . ما يلقى هنا هو فى حقيقته القدرة على الشعر والبراعة فيه . نتأدى من هذا الى القول ان القوى الغيبية لا تفسر نشأة القصيدة فحسب ، انها تفسر القدرة الشعرية فى جذورها .

وفى رواية ثانية فى « جمهرة أشعار العرب » نجد أن صاحب امرىء القيس اسمه لافظ ، وصاحب عبيد وبشر هو هبيــد ــ كما تقــدم ــ ، وصــاحب زياد الذبيــانى هو هادر ، « وهو الذى استنبغه فسـمى النابغة » (١٥٤) . وفكرة الاستنباغ هى ذات الفـكرة السالفـة فى رد القدرة الشعرية ذاتها الى القوى الغيبية .

ويروى أبو الفرج الأصفهــانى فى كتابه « الأغــانى » عشرات من الروايات يضيق عنها المقام . الا أننا نجد فى بعضها ما يستحق أن نضيفه ههنا . من ذلك ما قاله أبو الفرج عن حسان بن ثابت الذى كان له فى

---

(١٥٣) (القرشى) أبو زيد محمد بن ابى الخطاب : جمهرة أشعار العرب ــ تح : على محمد البجاوى ــ القاهرة ــ دار نهضة مصر ــ ص ٤٧ ــ ٤٩ .

(١٥٤) نفسه ص ٥٠ .

الجاهلية شيطان مشهور يدعى الشيصبان . يقول أبو الفرج : ـ « أعان جبريل عليه السلام حسان بن ثابت فى مديح النبى صلى الله عليه وسلم بسبعين بيتا » (١٥٥) . فاستخدم مصطلح الاعانة ، وذكر جبريل وهو ملاك . ويروى عن عائشة أنها قالت : سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول لحسان بن ثابت الشاعر : ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله صلى الله عليه وسلم » (١٥٦). فاستخدم لفظ التأييد ، وذكر روح القدس ، وهو جبريل .

ويروى أبو الفرج عن حولاء مولاة ابن جامع قالت : انتبه مولاى يوما من قائلته ، فقال : على بهشام (ابنه) ادعوه لى عجلوه ، فجاء مسرعا. فقال : أى بنى ، خذ العود ، فان رجلا من الجن ألقى على فى قائلتى صوتا فأخاف أن أنساه . فأخذ هشام العود وتغنى ابن جامع عليه رملا لم أسمع له رملا أحسن منه (١٥٧) .. وعند أبى الفرج رواية أخرى نضمها الى أختها ، مؤداها أن عبد الله بن العباس الربيعى قد خطر له لحن لقول السليك :

قرب النحام واعجل يا غلام ... واطرح السرج عليه واللجام
أبلغ الفتيان أنى خائض ... غمرة الضرب فمن شاء قام

فلما بلغ المدينة وجد رجلا يغنى ذات اللحن ، ولم يكن الربيعى فى طريقه قد أسمع اللحن أحدا ، فقال : « ما أرى الا أن الجن أوقعته فى لسانه » (١٥٨) .

فى الخبرين كليهما توظيف للمفهوم الأولى فى تفسير ظاهرة الابداع الفنى . فى الخبر الأول نجد اللحن قد « ألقاه » الجن على ابن جامع فى نوم القيلولة ، فجمع فكرتى الحلم والالهام . أما الخبر الثانى فيفسر ظاهرة أخرى ، نسميها الآن بتوارد الخواطر ، بمعنى أن تقع الفكرة فى خاطر اثنين فى وقت واحد ، أو فى وقت واحد ، أو فى أوقات مختلفة ،

(١٥٥) (الأصفهانى) أبو الفرج : الأغانى ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ١٩٥٥ م ـ ١٤٧/٤ .

(١٥٦) نفس المصدر السابق والصفحة : ولقد اشتهر الحديث فى المصادر الأدبية ـ أنظر الكامل للمبرد ٣٧٥/٢ ، وانظر (القيروانى) عبد الكريم النهشلى ، الممتع فى صنعة الشعر ـ تح . د. محمد زغلول سلام ـ الاسكندرية ـ منشأة المعارف ـ ١٩٨٠ م ـ ص ٣١ ، القرشى ٣٥/١ .

(١٥٧) الأغانى ـ ٢٧٨/٦ .

(١٥٨) الأغانى ـ ١٨٧/١٩ ، ١٨٨ .

دون أن يكون هناك صلة بينهما • والربيعي يفسر هذا بفكرة القوة الغيبية التي « أوقعت » اللحن في لسانين : الربيعي والرجل الآخر •

أهم ما يثير اهتمامنا في هذين الخبرين هو أنهما يتعرضان لفن مختلف عن فن الشعر ، هو فن الموسيقى • معنى هذا أن المفهوم الأولى قد انتظم الفنون العربية شعرا ، ونثرا ، وموسيقى(*) • وتكمن قيمة هذه الحقيقة في أنها لا تضع الأدب العربي بمعزل عن سائر الفنون ، كأنه شجرة تنمو منبتة من جذورها • على أننا يجب أن نميز الأخبار التي تنسب الابداع الى قوى الغيب من الأخبار التي توظف المفهوم الأولى توظيفا أدبيا • لقد وجدت هذه الظاهرة في ست مقامات لدى بديع الزمان الهمذاني ، وذكرها أبو العلاء المعري في رسالة الغفران معبرا عن ضجره العروضي من قلة أوزان شعر الانس بالقياس الى أوزان شعر الجن ، وأقام عليها ابن شهيد رحلته الشهيرة في عالم « التوابع والزوابع » لكن هذا كله كان ، في حقيقة الأمر ، توظيفا أدبيا للمفهوم الأولى من حيث هو جزء لا يتجزأ من التراث العربي • ولنقف وقفة موجزة مع ابن شهيد (٣٨٢ ــ ٤٢٦ هـ) في « رسالة التوابع والزوابع » •

يبني ابن شهيد رسالته على فكرة التوابع ، وهم أنفسهم أصحاب الشعراء من الشياطين كما تقدم • أما الزوابع فهم قبيلة من الجن • يستخدم ابن شهيد في المفرد زابعة ، والمعروف في اللغة هو الزوبعة • يقول الجاحظ : « الزوابع بنو زوبعة الجني وهم أصحاب الرهج والقتام قال راجزهم :

ان الشياطين أتوني أربعة   في غبش الليل وفيهم زوبعة»(١٥٩)

يهجر ابن شهيد ، اذا ، دقة اللفظ ، وفي هذا الماح الى أنه يتصرف في القول كيف يشاء • انه توظيف أدبي لفكرة تاريخية ، وليس تأريخا لها • يمضي ابن شهيد فينسب لنفسه تابعا من الجن يسميه زهير بن نمير، ويجعله من أشجع الجن كما أنه من أشجع الانس • يتجول ابن شهيد مع تابعه في أرض الجن فيلقى « عتيبة بن نوفل » صاحب امرىء القيس ، و « عنتر بن العجلان » صاحب طرفة ، و « أبا الخطار » صاحب قيس ابن الخطيم ، و « عتاب بن حبناء » صاحب أبي تمام ، و « أبا الطبع » صاحب البحتري ، و « حسين الدنان » صاحب أبي نواس ، و « حارثة

(*) نستطيع أن نضيف فن العمارة كذلك ، فثمة أخبار عن جن بنوا صروحا كما حدث مع سليمان • وهذا ما أشار اليه القرآن الكريم بقوله : « صروحا ممردة » •

(١٥٩) الحيوان ــ ٦/٢٣١ •

ابن المغلس » صاحب أبى الطيب ، ومن الكتاب « عتبة بن أرقم » صاحب الجاحظ ، و « أباهبيرة » صاحب عبد الحميد ، و « زبدة الحقب » صاحب بديع الزمان ، وبعضا غيرهم • ويلقى ابن شهيد « وتابعه زهير كذلك نقادا » من الجن ويحضر مجلس هؤلاء النقاد ويجعل لبعض العلماء حيوانات من الجن •

وأسماء هؤلاء الشعراء التبع ، أو لنقل الجن الشعراء الذين يتبعون شعراء من الانس يمدونهم بالشعر كلما احتاجوا ، هى أسماء ظاهرة الوضع والتوليد ، وظاهر الدلالة على آراء ابن شهيد فى هؤلاء الشعراء • البحترى مثلا ، مشهور بالطبع ، لذا فتابعه يدعى « أبا الطبع » • أبو نواس معروف بالخمر ، لذا فتابعه يدعى حسين الدنان ، والدن وعاء الخمر • وبديع الزمان يأتى اسم تابعه مشاكلا لاسمه تمام المشاكلة ، انه زبدة الحقب • وابن شهيد بهذا يثبت اعجابه ببديع الزمان ، لكن اعجابه بنفسه أكبر • انه ينافس زبدة الحقب فى وصف الماء ، فيقول الثانى قولا هو ما قاله بديع الزمان فى صفة الماء فى المقامة المضيرية ، فيقول فيها ابن شهيد فيفوق زبدة الحقب ، فيضرب الأرض برجله ، وينقطع أثره مغيظا (١٦٠)• فغاية ابن شهيد الأدبية من هذا اللقاء الخيالى هى اثبات تفوقه على أدباء العرب شعرا ونثرا • لكن هذا لا يغمط الرسالة ما فيها من آراء قيمة هى ممارسة أدبية للنقد ، وهى جديرة بالدرس من هذه الوجهة • ومن حيث نوجه الآن نظرنا الى النقد الأدبى نستطيع أن نضرب مثلا باللقاء الأول بين ابن شهيد وتابعه زهير بن نمير • لقد تصور له فى موقف حبسة تمنع عليه الشعر فيه ، فانطلق لسانه ثم قال له : متى شئت استحضارى فأنشد هذه الأبيات :

وآلى زهير الحب ياعز ، انه اذا ذكرته الذاكرات أتاها
اذا جرت الأفواه يوما بذكرها يخيل لى أنى أقبل فاها
فأغشى ديار الذاكرين وان نأت أجارع من دارى ، هوى لهواها

يقول ابن شهيد : « متى ارتج على ، أو انقطع بى مسلك ، أو خاننى أسلوب ، أنشد الأبيات فيمثل لى صاحبى ، فأسير الى ما أرغب ، وأدرك بقريحتى ما أطلب • وتأكدت صحبتنا ••• » (١٦١) وهذا كله من قبيل التوظيف الأدبى للفكرة • لو كان ابن شهيد مصدقا كالبدو الأعراب

---

(١٦٠) (ابن شهيد) أبو عامر احمد — رسالة التوابع والزوابع — تح • ودراسة • بطرس البستانى — بيروت — دار صادر — ١٩٦٧ م ص ١٢٨ •

(١٦١) نفس المصدر ص ٩٠ • وأجارع جمع أجرع وهو كثيب جانبه رمل وجانبه حجارة •

بفكرة الشياطين الموحية ما كان يقول : أدرك بقريحتي ، بل لجعل يستمع الى تابعه ويحفظ عنه ليذيع القول فى الناس . لكن ابن شهيد يكنى عن أسلوب من أساليب الشعراء فى تحريك أذهانهم بترديد طرف من الشعر الذى يحفظونه ويجدون فيه مثارا للتأمل ، ونفضة للوجدان .

وما أن ننحى التوظيف الأدبى للمفهوم الأولى جانبا نجد أنفسنا قد انتهينا من تعريف المفهوم . انه رد الابداع الفنى الى قوى غيبية متنوعة على أنحاء مختلفة من الرد ، واتخاذ ذلك سبيلا الى تكوين فكرة نقدية عن الشعر .

والآن نجد أنفسنا نتساءل : ألم يتعرض هذا المفهوم لأى لون من التطور ؟

ـ ٢ ـ

تطور المفهوم

أمامنا ثلاثة طرق لدراسة تطور المفهوم · أولها هو أن نلتزم طريق التعاقب الزمنى · نبدأ بالعصر الجاهلى ، ونمضى الى صدر الاسلام ، فالدولة الأموية ، فالعباسية الأولى ، فالثانية · هذا هو الطريق التقليدى· يعيب هذا الطريق أنه يقوم على تصور فحواه أن كل تغير فى الحكم يستتبع تغيرا فى الفن · لا شك أن علاقة الفن بنظم الحكم أكثر تعقيدا من هذا التصور ·

الطريق الثانى هو أن ندرس ما يسمى بحياة العقل العربى · معنى هذا أن نتحول عن دراسة تطور المفهوم الى دراسة تطور ما هو أعقد منه وأكثر اتساعا وغموضا · يمثل هذا الطريق الدكتور عبد الرازق حميدة فى دراسته عن « شياطين الشعراء » نجده فيها يقسم عصور النقد العربى الى ثلاثة عصور : العصر الأسطورى وهو الجاهلى ، والعصر الدينى ويمتد من ظهور الاسلام الى نهاية الأمويين ، والعصر العلمى ويمتد بعد ذلك الى القرن الخامس الهجرى (١٦٢) · ويسمى كل عصر من هذه العصور حسب الصفة الغالبة عليه ، لكن الصفة الواحدة تتواجد عادة فى جميع العصور · يرجع هذا عنده الى تداخل العصور ، واتصال التفكير ، واستمرار التطور العقلى (١٦٣) · وهذا ـ فيما نرى ـ لا يفسر ظاهرة التداخل تفسيرا كافيا ، ولا يجعل هذا التقسيم الثلاثى مريحا منهجيا ·

الطريق الثالث ـ وهو ما نختاره ـ يقوم على تمييز المفاهيم المختلفة التى تفرع اليها المفهوم المدروس · وسوف يكون تبيان كيفية تخارج المفاهيم من بعضها هو الدراسة الحقة للتطور ·

من وجهة النظر هذه نميز بين ثلاثة مفاهيم فرعية ينتهى اليها تحليل المفهوم الأولى للابداع الفنى · وعلينا أن ندرس كلا منها :

---

(١٦٢) شياطين الشعراء ص ٢ ·

(١٦٣) نفسه ص ٣ ·

١ ـ مفهـوم الالقـــاء :

يضعنا المفهوم الأولى للابداع الفنى فى قلب ما يسمى بنظرية الالهام. لعلنا نذكر أن مصطلح الالهام كان يرادف مصطلح الالقاء عند العرب(*) . القوى الغيبية تلقى بالشعر الى الفنان ، وهى تلهمه الشعر كذلك . انهما تعبيران لفكرة واحدة . ولنتذكر أن الالقاء كان يتم فى الفم . فاذا رجعنا الى أى مصدر من مصادر اللغة وجدنا اللهم هو الابتلاع . فاذا قلت رجل لهم ولهم ولهوم ، فمعنى ذلك أنه أكول . ومما هو جـدير بالملاحظة أن اللفظين : الالقاء والالهام قد اجتمعا معا فى جرير : ما يلق فى أشداقه تلهمها (١٦٤) .

لسنا نغالى اذا قلنا ان هذا التقارب اللغوى كان السر فى تسمية الفن الشعرى والنثرى أدبا على نحو من الأنحاء . فى مادة « أدب » كذلك نجد الأدبة والمأدبة ، والمأدبة هى كل طعام صنع لدعوة أو عرس (١٦٥) ، هذا كله يتيح لنا أن نقول ان العرب ربطوا بين الابداع والفم . يتضح هذا اذا تذكرنا أن الفنــون الأساسية عند العرب هى الشعر والخطـابة والغناء ، كلها فنون تصدر عن الفم . كيف يصدر هذا كله عن الفم ؟ ليس بعيدا أن يكون العقل العربى قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب عليه بأن صاغ مفهوم الالهام على هذا النحو الفمى . نقلة العقل سوف تبدو بسيطة اذا رجعنا الى فكرة العرب عن الصفر وهى حية كان الجاهليون يتصورون أنها فوق الشراسيف (أطراف الأضلاع المشرفة على البطن) . اذا تحركت جاع الانسان ، وتؤذيه اذا جاع (١٦٦) . أما الحية فهى مألوفة فى عالم الجن . الحية ضرب من الجن . الطعام يدخل اليها عبر الفم ، والابداع يخرج من الجوف عبر الفم ـ هكذا نصل من الفم الى الوصل بين الابداع والجن .

لسنا نؤكد أن العقل العربى قد انتقل فى تفكيره عبر حلقات هذه السلسلة من الأفكار . هذا مساق جائز . ولسنا نريد أن نزعم الآن أن العرب كانوا حينئذ يعيشون ما يسميه فرويد : المرحلة الفمية . اننا نهدف فحسب الى ايضاح ذلك التقارب بين مفهومى الالقاء والالهام وارتباطهما

(*) والايحاء كذلك يقول الشريف على بن محمد الجرجانى : الايحاء : القاء المعنى فى النفس بخفاء وسرعة . انظر التعريفات ـ بيروت ـ دار الكتب العلمية ـ ١٩٨٣ م ـ ص ٤٠ .

(١٦٤) اللسان مادة « لهم » ٤٠٨٨/٥ .

(١٦٥) اللسان مادة أدب ٤٣/١ .

(١٦٦) الدميرى ـ حياة الحيوان الكبرى ـ ٥٥٣/١ .

بالفم ،آلة الابداع الفنى عند العرب · هذا التقارب ، وهذا الارتباط ، هما الجوهر ، والخصوصية الأولى ، لفكرة الالهام عند العرب فى صورتها التى نسميها مفهوم الالقاء ·

ويذكر بعض الباحثين (١٦٦ أ) شياطين الشعراء فيشير على الفور الى مذهب أفلاطون الى أن الابداع يصدر ، فى حقيقة الأمر ، عن الآلهة الذين يخضع لهم الشاعر ، ويتلقى عنهم الالهام ، ويكون لسانهم الى الناس · أغلب الظن أن هذه الاشارة الى أفلاطون ترجع الى الشعور بسذاجة الرأى العربى أمام القياس العلمى المعاصر ، مع محاولة التخفف من هذا الشعور بالاشارة الى أن عقلا ذكيا مثل أفلاطون قد أتى هذا الأمر المخجل · لكن الرأى العربى ، فى الحقيقة ، ليس ساذجا على الاطلاق · انه أسلوب للعيش فى العالم ، وليس تفسيرا علميا ، وهذا ما يعطيه مصداقيته ، ويضفى عليه الأهمية ، ويجعله منطويا على لون ما من التفكير العلمى أو المعرفى · والاشارة الى افلاطون لن تخفف من هذه السذاجة المتوهمة · بل هى تصم افلاطون بسذاجة لم نعهدها فيه ، وتكشفها أية مطالعة لمؤلفاته ·

بيد أن أخطر ما فى هذه الاشارة هو الاساءة (التى تنطوى عليها) الى فهمنا للالهام العربى ، والالهام الأفلاطونى معا · انها توهمنا أن شياطين شعراء العرب آلهة ، وأن آلهة شعراء أفلاطون شياطين · البون شاسع بين الفكرتين ، والخلط بينهما يزيدنا تورطا فى مضار غياب الدقة نتيجة لعدم العناية بتحليل المفاهيم ·

بل ان هذه الاشارة العابرة التى ننتقدها توهم القارىء بما هو أسوأ · توهمه أن هناك صلة تاريخية بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية · اذا تذكرنا الآن ما تذهب اليه بعض الدراسات الجمالية من أن أفلاطون هو المسئول الأول عن فكرة الالهام (١٦٦ب) ، فان العقل لا يستبعد أن يكون العرب قد استمدوا فكرتهم عن الالهام من أفلاطون · نحن نريد أن نطرد هذه الفكرة عن الأذهان · ونريد أن نعقد موازنة بين الفكرة العربية والفكرة الأفلاطونية ، تمييزا بين الفكرتين ، وايضاحا لكل منهما يتم خلال التمييز بينهما ·

(١٦٦ أ) انظر (عثمان) د· عبد الفتاح : نظرية الشعر فى النقد القديم ــ القاهرة ــ مكتبة الشباب ــ ١٩٨١ م ــ ص ٥١ ·

(١٦٦ب) د· على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة ــ الاسكندرية ــ دار المعرفة الجامعية ــ ١٩٨٤ م ــ ص ٣٩ ــ وانظر : (ابراهيم) د· زكريا : مشكلة الفن ــ القاهرة ــ مكتبة مصر ــ بدون تاريخ ــ ص ١٤٥ ·

يركز بعض الباحثين فى نظرتهم الى أفلاطون على نص واحد فى محاورة ايون (١٦٧) · يذهب أفلاطـون فى هذا النص الى أن الشـعراء لا ينطقون بكل شعرهم الرائع عن فن ولكن عن الهام ووحى الهى · ولكى يثبت فكرته ذهب الى أن الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله · بل ان أفلاطون ليستخدم لفظا خاصا ههنا غير فقدان الصواب · يقول أفلاطون : « بالنسبة لجميع الشعراء الممتازين ، الملحميين والغنائيين ، فهم يركبون قصائدهم الجميلة لا بالفن ، بل لأنهم ملهمون ومأخوذون » (١٦٨) · ولفظ مأخوذ Possessed لا يمكن استبداله بفقدان الصواب فقط ، خاصة أنه يشبه الالهام قبل هذه العبارة بحجر مغناطيسى يجذب اليه المعادن · الالهام ، اذا ، أخذة وجذبة · هذا ما يجعل النقاد يرون فيه نزعة صوفية ·

الواقـع أن محاورة ايون ليست الوحيـدة التى تشتمل على هذه الفكرة · ففى « الدفاع » نجد سقراط يقول للقضاة الذين يحاكمونه انه التمس الحكمة عند الشعراء فلم يجدها ويقول « عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون فى الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والالهام · انهم كالقديسين والمتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها ··· » (١٦٩) · وفى محاورة « فيدون » يذكر سقراط أن هواتف الأحلام كانت دائما تدعوه قائلة : أنشىء الموسيقى وتعهدها بالنماء · (١٧٠) وفى محاورة « بروتاجوراس » حديث عن النصيب الالهى للانسان الذى حصل عليه عندما سرق بروميثيوس من الآلهة : هيفايستوس وأثينا معرفة الفنون والنار فامتاز بذلك عن الحيوان (١٧١) · صحيح أن الفنون هنا تعنى الحرف والصناعات ، لكن الفنون الجميلة عند اليونان كانت بالمثل حرفا وصناعات بمعنى من المعانى ·

واذا كان أفلاطون فى محاورة ايون أكثر صراحة وابرازا للفكرة ، وهذا هو ما يبرر التركيز عليها ، فان النص الطويل الذى ينقله الدارسون

---

(١٦٧) انظر د· سويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ ص ٣٢ ، ٣٣ · وانظر د· على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى ـ ص ٣٩ ـ ٤١ ·

(١٦٨) Plato : Ion, in Literary Criticism : an introductory reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinchart and Winston, Inc. p. 33.

(١٦٩) أفلاطون : الدفاع ـ ضمن كتاب محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقريطون ، فيدون ، عربها د· زكى نجيب محمود ـ القاهرة ـ لجنة التاليف والترجمة والنشر ـ ١٩٥٤ م ـ ص ٧٦ ·

(١٧٠) فيدون ـ ضمن الكتاب السابق ـ ص ١٧١ ·

(١٧١) أفلاطون : فى السفسطائيين والتربية (محاورة بروتاجوارس) ـ ت د· عزت قرنى ـ القاهرة ـ ١٩٨٢ م ـ ص ٩٠ ، ٩١ ·

عنها يساء عرضه حين يوضع فى سياق شياطين الشعراء • والرجوع الى المحاورة ذاتها يكشف لنا أن أفلاطون لم يكن يفهم الالهام الالهى على نفس المعنى الذى يفهمه العرب من الهام الجن ، أو لنقل الهام الالقاء • كان أفلاطون فى الواقع يهدف الى أن يثبت أن الشعراء هم مترجمو interpreters الآلهة (١٧٢) • فكرة الترجمة فى ايون هى الأساس الحق لتصور أفلاطون للالهام • أما جميع ما يقوله عن أن الآلهة هم المتكلمون لا الشعراء . وعن الجذبة والأخذة ، فذلك كله يهدف الى اثبات الطبيعة اللاعقلية للالهام ، يعلق أفلاطون على اثبات هذا الفرض أهمية كبيرة لأنه أحد الأسس التى يعتمد عليها فى حكمه بطرد الشعراء من جمهوريته •ان الشعر عند افلاطون ليس سبيلا الى الحكمة •

اننا نحب أن نبرز فكرة « الترجمة » هذه بوصفها الحلقة المفقودة بين الالهام الأفلاطونى ونظرية المثل • هناك من يذهب الى أن الآلهة التى يشير اليها أفلاطون هى المثل (١٧٣) ، أو هى رموز أسطورية تعبر عن فكرة الجمال (١٧٤) • لكننا نعتقد أن المساواة بين الآلهة والمثل غير مقنعة لأن المثل مثل لما فى العالم ، والعالم ليس فيه آلهة يعرفها الانسان فى خبرته المباشرة كالأسرة والأشجار • كما نعتقد أن التوسل بفكرة الرمزية الأسطورية يبدو بعيدا عن فكر أفلاطون نفسه الذى اعتاد أن يصرح بمضمون الرمز كما فعل مع أسطورتى بروميثيوس والكهف ، وليس عند أفلاطون تصريح برمزية الآلهة الى فكرة الجمال • كما أن الفكرة عند أفلاطون لا تتنوع رموزها لأن لها مثالا واحدا فحسب (١٧٥) •

اننا ننحى هذه الحلول التى تدخل أجساما غريبة على جسم الفلسفة الأفلاطونية ، ونؤثر أن نوضح الصلة بين الالهام والمثل من خلال فكرة أفلاطونية ، هى فكرة الترجمة • الشاعر الملهم يترجم عن الاله الملهم • الآلهة لا تتكلم بما نتكلم به ، انها تتكلم بالمثل ، والشاعر لا يعاين المثل نفسها ، انه يعاين صورها ، يعاين الطبيعة التى هى انعكاس للمثل ، كما تقضى أسطورة الكهف(*) • أو هى محاكاة للمثل كما يقول فى الجمهورية• والترجمة ، أو الابداع ، أو الالهام ، هى محاكاة الشاعر للمثل • فاذا

(١٧٢) Ion : Loc. cit., p. 33.

(١٧٣) د• سويف : الأسس النفسية ـ ص ٣٣ •

(١٧٤) (أبو ريان) د• محمد على : فلسفة الجمال ، نشأة الفنون الجميلة ـ الاسكندرية ـ دار المعرفة الجامعية ـ ١٩٨٥ م ـ ص ١٠ •

(١٧٥) The Republic, book x, in, Literary Criticism, Loc. cit., p. 41.

(*) تصور أسطورة الكهف العالم كهفا والأشياء والحقائق خارجه ونحن داخله نراها ظلالا على الجدار •

أخذنا السرير نموذجا ، فان هناك ثلاثة أسرة : السرير الحقيقى الذى صنعه الاله (المثال) ، والسرير الذى صنعه النجار محاكيا المثال الذى صنعه الاله ، والسرير الذى يرسمه الرسام محاكيا سرير النجار (١٧٦) • انه محاكاة لمحاكاة • والشاعر كالرسام • خلق الاله القيم التى لها وجود ذاتى فى عالم المثل ، والأفعال الانسانية تحاكى القيم ، والشاعر بدوره يحاكى الأفعال الانسانية (*) •

هكذا تتماسك أفكار أفلاطون عن الفن اذا أدخلنا عليها فكرة « الترجمة » المقترحة • وهى تتضمن فرضين ، أو هى تتحرك فى خطوتين : الأول افتراض أن الاله لا ينطق بالقصيدة ذاتها ، بل ينطق بالمثل • والثانى افتراض أن الشاعر فى جذبته لا يرى المثل فى وجودها الذاتى ، بل يراها كما هى محاكاة فى العالم حوله • وهو بهذا ملهم ومحاك فى نفس الوقت •

ويرى أفلاطون أن الشعر ليس بحكمة ، لكنه قد يأتى بالحكمة دون عمد • ذلك أن الشعر الهى ، والشعراء الهيون – كما ورد فى مينون (١٧٧) – وهم فى هذا كالسياسيين والمنجمين وأصحاب النبوءات وجميع الموحى اليهم ، هم جميعا الهيون (١٧٨) ، بل ان الفضيلة ذاتها « لا تأتى لا بالطبيعة ولا بالتعليم ، وانما هى نصيب الهى يلقى من غير العقل الى من يلقى اليهم » (١٧٩) • كل هذا ليس بالتعليم ، أى هو ليس معرفة • لكن هذه الالهاميات كلها يمكن أن تصيب الحقيقة والفضيلة عن طريق الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) • فهى معرفة ظنية لا تصبح علما الا اذا وضعنا الفلاسفة موضع بحث دقيق يكشف عما وراءها من حقيقة معرفية ، أو مثل خفية • أما طريقة ظهور الدوكسا الصائبة ، وكل تعلم ، فذلك تفسره – طبقا لأفلاطون – نظرية التذكر • مؤدى هذه النظرية « ان النفس خالدة ، وأنها تولد مرات عديدة ، وانها قد رأت كل شىء سواء هنا أو فى هادس (العالم الآخر) ، فانه ليس هناك أمر لم تتعلمه • وعلى هذا فليس مدعاة للدهشة ، سواء بخصوص الفضيلة أو بخصوص أى أمر

---

(١٧٦) Ibid, 42.

(*) لاحظ ان افلاطون كان يفكر فى الشعر الملحمى Epic أكثر من تفكيره فى الشعر الغنائى

(١٧٧) أفلاطون : محاورة مينون – ت • د• عزت قرنى – القاهرة – بلا تاريخ – ص ٨١ •

(١٧٨) نفسه ص ١٢٤ •

(١٧٩) نفسه ص ١٢٥ •

آخر ، أن يكون فى مكنتها أن تذكر نفسها بما سبق لها وعرفت بالفعل » (١٨٠) ٠

بهذه الصورة تستطيع الفلسفة الأفلاطونية أن تفسر الالهام تفسيرا متماسكا ٠ اننا ، اذا ، يجب ألا ننخدع بنص واحد يربط فيه أفلاطون الالهام بالآلهة ٠ يجب أن نلاحظ أن دلالات الألفاظ أهم من الألفاظ ذاتها ـ اذا كان لها وجود غير دلالى ٠ اننا لا نستطيع أن نفهم الالهام الأفلاطونى بمعزل عن بنائه الفلسفى ونزعته المثالية ٠ فاذا فهمناه على أساسها بدا لنا مختلفا كثيرا عن الالهام العربى فى صورته الأساسية : الالقاء ٠ هذا الاختلاف يتخطى مجرد القول بالآلهة عند أفلاطون ، والشياطين عند العرب ٠ صحيح أن اختلاف القوة الغيبية ههنا بين ما هو مقدس وخالق وما هو غير مقدس أو خالق ، أمر له أهميته ٠ كما أن مفهوم المحاكاة مختلف اختلافا بينا لا يحتاج الى مزيد تبيين عن مفهوم الالقاء بما يعنيه من تلق سلبى ٠

واذا تركنا الموازنة بين المفهومين فان هناك حكما نريد أن نزعزع الثقة به ، بل أن ننفيه ٠ ان فكرة الالهام ليست من عنديات أفلاطون ، وليس افلاطون المسئول الأول عنها ٠ لقد كانت فكرة مشاعة ٠ ربما كانت ترجع الى سقراط ٠ ان المحاورات كلها مكتوبة على لسان سقراط ، ولا نظن أفلاطون ينسب الى سقراط قولا يعارضه ٠ ولقد اشتملت الترجمة العربية القديمة لكتاب الخطابة لأرسطو على اشارتين للجن doem nium كأبناء للآلهة (١٨١) ٠ ومن المعروف أن اليونانيين كانوا يجعلون للفنون ربات ، ويقيمون الأعياد لها ٠ وكانت الطقوس التى تقام لهذه الآلهة Muses طقوسا شعبية عامة(١٨٢) نذكر هذا كله أدلة نقرر فى هديها بكل اطمئنان أن فكرة الالهام الالهى عند اليونان هى ظاهرة اجتماعية تفهم فحسب فى ضوء ظروف المجتمع اليونانى ٠ وبالمثل فاننا نقرر أن فكرة الالهام العربية ظاهرة عربية خالصة وخاصة بالعرب ، نشأت نشأة ترجع الى ظروف خاصة بالمجتمع العربى ٠

٢ ـ مفهوم التأييد : ـ

كان حسان بن ثابت فى جاهليته يقول :

ولى صاحب من بنى الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه (١٨٣)

(١٨٠) نفسه ص ٨١ ٠

(١٨١) ارسطو طاليس : الخطابة ـ الترجمة العربية القديمة ـ تحقيق وتعليق د٠ عبد الرحمن بدوى ـ بيروت ـ دار القلم ـ ١٩٧٩ م ـ ص ١٥٧ ، ٢٤٩ ٠

(١٨٢) د٠ أبو ريان : فلسفة الجمال ـ ص ٩ ٠

(١٨٣) الجاحظ : الحيوان ـ ٦/٢٣١ ٠

مثل هذا البيت يمكن أن يكون أساسا يجعلنا نقول ان مفهوم التأييد كان قائما فى الجاهلية • هذا حسان يستمد العون من صاحبه الجنى • اذا كان حسان فى طور الاجادة تركه الجن يقول ، فان أجبل حسان قال الجنى الشعر • الجنى معين لحسان وقت الحاجة • فى غير وقت الحاجة يتخذ الجنى وقفة التأييد فحسب • لكننا حين نذهب هذا المذهب ننسب الى الجاهليين ما لا نظن أنهم فهموه • لقد تصور الجاهليون مثل هذا البيت فى ظل مفهوم الالقاء • الجنى يلقى الشعر فى حسان ، وحسان يخرجه من ذات نفسه ، أو الجنى يلقى الشعر « على » حسان ، وحسان يسمع ويحفظ ويلهج بالشعر للناس •

ان مفهوم التأييد مفهوم اسلامى خالص ، حفظت لنا المصادر اللحظات التى صيغ فيها هذا المفهوم • لقد صاغ هذا المفهوم الرسول صلى الله عليه وسلم فى موقف يجمعه بحسان •

فحوى هذا الموقف أن حسان بن ثابت قد أتى الى النبى صلى الله عليه وسلم فقال : يا رسول الله ، ان أبا سفيان بن الحارث هجاك ، وساعده على ذلك نوفل بن الحارث وكفار قريش ، أفتأذن لى أن أهجوهم يا رسول الله ؟ فقال النبى صلى الله عليه وسلم : اهجهم وروح القدس معك ، واستعن بأبى بكر ، فانه علامة قريش بأنساب العرب •••• » (١٨٤) وهناك رواية ثانية لا تنسب المبادرة الى حسان ، بل هى تروى « أن رسول الله صلى لله عليه وسلم قال : ألا رجل يرد عنا ؟ قالوا : يا رسول الله حسان بن ثابت • قال : اهجهم — يعنى قريشا ، فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام فى غبش الظلام • اهجهم ومعك جبريل روح القدس ، والق أبا بكر يعلمك الهنات • فأخرج حسان لسانه فضرب به طرف أنفه ثم قال : والله يا رسول الله ما لشرين به مقول من معد ، والله لو وضعته على شعر لحلقه ، أو على حجر لفلقه » (١٨٥) •

الاختلاف بين الروايتين لا يجعلنا نشك فى صحتهما ، فقد شاع ذكر الحديث فى المصادر الأدبية والنقدية (١٨٦) مما يضفى عليه قيمة نقدية بغض النظر عن صحته •

---

(١٨٤) القرشى : جمهرة أشعار العرب ـ ١/٣٥ •

(١٨٥) عبد الكريم النهشلى القيروانى الممتع فى صنعة الشعر • ص ٣١ • وعند الجاحظ تصحيح لعبارة حسان « مالشرين به مقول من معد » الى « مايسرنى به مقول من معد » •

(١٨٦) أضف الى المصادر الثلاثة المذكورة فى الهامشين السابقين : المبرد = الكامل ـ ٢/٣٧٥ ، عبد القاهر الجرجانى = دلائل الاعجاز ـ تح : محمود محمد شاكر ـ القاهرة ـ الخانجى ـ ص ١٧ ، ابن رشيق : العمدة ـ تح محمد محيى الدين عبد الحميد ـ بيروت ـ دار الجيل ـ ط ٤ ـ ١٩٧٢ م ـ ١/٣١ •

لكن الأمر المتفق عليه هو ما يعنينا فى الروايتين ، وهو أيضا ما شاع ذكره فى مصادرنا . لقد جعل الرسول لحسان معينين على قول الشعر هما خير من معين أبى سفيان بن الحارث عليه . جعل له جبريل وأبا بكر . الثانى يمده بالمعرفة ، والأول يمده بالعون والتأييد . ونحن لا نستمد فكرة التأييد ههنا من « المعية » المذكورة فى الحديث فحسب ، بل نستمدها من صريح اللفظ فى رواية الأغانى . ففى رواية الأغانى عن عائشة أنها سمعت الرسول يقول لحسان : « ان روح القدس لا يزال يؤيدك ما كافحت عن الله عز وجل وعن رسول الله » (١٨٧) . وها هو مصطلح التأييد يظهر صريحا حاملا مفهوما جديدا يختلف عن مفهوم الالقاء . ان جبريل لا يلقى الشعر على حسان . جبريل يؤيده فحسب . وهناك معين آخر عليه هو أبو بكر . المعين البشرى فى حديث الرسول يقدم المعرفة الضرورية لحسان لقول الشعر ؛ لأن أبا بكر كان عالما بالأنساب ويعرف هنات القريشيين ، ومواطن ضعفهم . فاذا كان الجانب المعرفى من الشعر بشريا خالصا فان جبريل يقع اذن فى الجانب الوجدانى . جبريل ملاك ، وهو روح القدس . والملاك خير خالص كما نعرف من دراستنا للقوى الغيبية . اذا ، جبريل يمثل الدعم الوجدانى للوجدان المؤمن . واذا ، أيضا ، فان مفهوم التأييد هو رد الابداع الى وجدان مؤمن، ورد الوجدان المؤمن الى قوى غيبية تدعمه وترفد ايمانه بالقوة والتماسك. ويمتاز هذا المفهوم بأمرين : أولهما أنه يثبت للمبدع ارادته ومسئوليته اذ لا يجعل الابداع خضوعا كاملا للقوى الغيبية . وثانيهما أنه يدخل على المفهوم الالهامى فكرة الالتزام . وهو بهذا صيغة ممتازة تفتح الباب أمام التفسير العلمى ، ولا تنحى النهج العلمى جانبا كما يفعل مفهوم الالقاء . وهو أيضا المسئول عما نسميه مدرسة الالتزام فى الشعر العربى المتمثلة فى شعراء المدينة ، وفيما يعرف ، بعد ذلك ، بشعر الحركات السياسية والعقيدية .

الواقع أننا بهذا المفهوم نجد أنفسنا فى قلب قضية هامة طالما اهتم بها الدارسون . هى علاقة الاسلام بالشعر . لقد درست دائما هذه القضية على نحو نتصور أنه لا يلائم الدراسات النقدية أو الأدبية . درست فكان هم الدارسين اثبات أن الاسلام راض عن الشعر ، أو هو لا يتعارض معه . واذا شئنا الدقة فى القول فلنقل ان هم الدارسين هو اثبات أن الشعر حلال فى الاسلام . لا يتصور أحد من الدارسين أن هذه الفكرة ليست موضوع الدرس الأدبى ، انما هى موضوع الدرس الفقهى . والبحث الأدبى ليس مجالا للفتوى الدينية . انه مجال خالص لموضوعه . وبدلا

---

(١٨٧) الأصفهانى = الأغانى ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ١٤٧/٤ .

من أن نسأل : ما الموقف الفقهى الاسلامى من الشعر ؟ فان علينا آن نسأل : ما المفهوم الجديد للابداع الفنى الذى جلبه الاسلام ؟ وكيف أسس عليه المسلمون مفاهيمهم الفرعية لكل فن من الفنون ؟ ان الأمر ليس استبدال سؤال بسؤال ، انما جوهر العلم هو تخير السؤال وحسن صوغه ، أو كما قال على رضىَ الله عنه ــ العلم قفل مفتاحه السؤال (١٨٩) ·

والنماذج على النهج الذى نستنكره كثيرة (١٩٠) · ولكن لنقف عند بعضها · يقول أحد الباحثين : « ان القرآن لم يحارب الشعر لذاته ··· وانما حارب المنهج الذى سار عليه الشعر والشعراء ، منهج الأهواء والانفعالات التى لا ضابط لها ، ومنهج الأحلام المهومة التى تشغل أصحابها عن تحقيقها » (١٩١) ·

ان الأمر ، اذا ، أمر حرب موهومة نريد أن نصرف شبحها عن العقول · مع أن هذا مقصد نبيل لكنه بلا شك ليس موضوع البحث النقدى · انما موضوع البحث النقدى هو تأمل ذلك الصراع المنهجى المشار اليه · انه الأجدر بتوفير جهودنا للتفرغ له · وهو ، من بعض الوجوه ، صورة لصراع أعمق ، لم يكشف عنه ، بين مفهومين مختلفين للابداع الفنى ، وان كانا ينبعان من أرض واحدة · الابداع مردود الى قوى غيبية · لكن هذه القوى طائشة تشيىء الانسان ــ بمصطلح الفلسفة ــ وتجعله أداة لها ، عند أصحاب الالقاء · وهذه القوى خيرة تحترم الانسان فى الجانب الآخر · القوى الأولى تفتن المبدع ، وتنطقه بما تريد ، والقوى الثانية تعينه على ما يريد ما دامت ارادته خيرا ، وهى فى هذا تدعم ايمانه فحسب · هذه القوى الثانية : الملائكة صارت أمرا مألوفا فى عالم المؤمنين ، يلتقون بها فى عالم من الاخوة (١٩٢) · وليس هذا السبب بين المؤمنين والملائكة

---

(١٨٩) انظر ابن المعتز : كتاب البديع ــ تح · كراتشكوفسكى ــ العراق ــ مكتبة المثنى ببغداد ــ ط ٢ ــ ١٩٧٩ م ــ ص ٥ ·

(١٩٠) انظر مثلا الفصل الذى عقده د· عبد الرازق حميده فى كتابه : شياطين الشعراء ــ بعنوان : العصر الدينى والشعر ــ ص ١٤٠ ــ ١٤٨ · وانظر : د· صلاح الدين محمد عبد التواب : موقف الاسلام من الشعر ــ القاهرة ــ ط ١ ــ ١٩٨٢ م · وللأسف فان عبد القاهر فى الدلائل قد سلك نفس المسلك ، وربما كانت ممارسته للفقه السنى عذرا له · انظر الدلائل ــ ص ١٢ ــ ٢٨ وهو أوفى دفاع عن الشعر فى تراثنا القديم ، برغم أنه مكتوب بلغة فقهية لا نقدية ·

(١٩١) (العانى) د· سامى مكى : الاسلام والشعر ــ الكويت ــ عالم المعرفة ــ يونيو ١٩٨٣ م ــ ص ٤٢ ·

(١٩٢) انظر ما كتبه المبرد فى الكامل عمن لهم سبب بينهم وبين الملائكة من اليمانية ٣٧٥/٢ ، ٣٧٦ ·

سوى صورة من الدعم الوجدانى أو الروحى الذى تقدمه للمؤمنين • لكن هذا كله يختفى عن العيون فى ظل عنايتنا بفكرة الحلال والحرام • ان الأمر فى حقيقته محسوم • الشعر استمر فى حياة الرسول • هذا وحده كاف لاغلاق البحث فى حليته • ومراجعة واحدة لما كتبه عقل ذكى كعبد القاهر الجرجانى فى دلائل الاعجاز كافية بأن تقنعنا بغلق هذا المبحث وتوجيه عنايتنا النقدية نحو درس المفهوم الجديد للابداع الفنى • فاذا فعلنا هذا كنقاد وضعنا أقدامنا على الطريق الصحيح •

لقد وردت لفظة الشعر فى القرآن الكريم فى ستة مواضع (١٩٣) ، فى خمسة منها كانت الغاية صرف الذهن عن تصور أن الرسول شاعر • وفى الموضع السادس نجد مفهوما جديدا للابداع الفنى حيث يقول سبحانه وتعالى فى سورة الشعراء :

« هل أنبئكم على من تنزل الشياطين ، تنزل على كل أفاك أثيم • يلقون السمع وأكثرهم كاذبون • والشعراء يتبعهم الغاوون • ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون • وأنهم يقولون ما لا يفعلون • الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون » (١٩٤) •

هذه الآيات البينات قد تعرضت كثيرا للتجزئة ، فالدارسون يبدأون النظر عادة من لفظة الشعراء ، ويهملون لفظة الشياطين قبلها • والمفسرون مشغولون بتأكيد أن الآيات رد على الكافرين فيما يزعمون من أن محمدا يأتيه بالقرآن الشياطين • لكن أحدا لم يلاحظ أن خصوبة الدلالة فى الآيات يمكن أن تقود البحث وجهة أخرى • ههنا نجد فكرة الشيطان الذى لم يكن الجاهليون يستنكفون أن يعلنوا صلتهم به تكتسب دلالة الذم • هذا الذم ينطوى على انكار للمفهوم القديم الذى سميناه مفهوم الالقاء • ومن الجدير بالملاحظة أن الآيات قد صرحت بلفظ الالقاء : « يلقون السمع » • وكيف نفهم فى هذا السياق استثناء المؤمنين العاملين الذاكرين المنتصرين الا أن يكون تحريرا لهم من المفهوم القديم الى المفهوم الجديد ؟ ان الآيات ثرية بالدلالات ، لكن دلالتها على المفهوم الجديد للابداع الفنى قد طال اهمالها • ومن الغريب أن من الباحثين من يستخدم الآيات فى الدلالة على معنى غريب عنها • تستخدم للدلالة على أنه « ليس من اللازم أن تكون

---

(١٩٣) الأنبياء ــ ٥ ، يس ــ ٦٩ ، الصافات ــ ٣٦ ، الطور ــ ٣٠ ، الحاقة ــ ٤١ ، الشعراء ــ ٢٤ •

(١٩٤) الشعراء ــ آية ٢٢١ ــ ٢٢٧ •

التجربة الشعرية واقعية ، وليس من واجب الشاعر أن يكون صادقا » (١٩٥) هذا التوظيف للآية فى استمداد دلالات عامة ينطوى على سوء فهم هائل لها . اننا لا نستطيع أن نهمل ما فيها من قدح للمفهوم القديم وتأسيس للمفهوم الملتزم الجديد .

وهناك من يعرض القضية عرضا آخر ينتهى فيه الى « أن القرآن فى موقفه الصحيح من الشعر لم يعرض لهذا الفن من حيث هو فن خالص ، ولكنه عرض له بوصفه سلاحا كانت تستغله فئة ظالمة للتشكيك فى نبوة الرسول ــ صلى الله عليه وسلم ــ والغض من قيمة القرآن » (١٩٦) . شبيه بهذا ما يذهب اليه البعض من أن القضية « فيما يتناول الشعراء من المعانى والأغراض وليست فى الشعر ذاته ؛ لأنه سلاح ذو حدين » (١٩٧) هذا الرأى مردود الى الموقف التقليدى للدارسين من قضية الاسلام والشعر ، الذى يتناول الشعر كما يتناوله الفقهاء ، لا كما ينبغى أن نتناوله فى دراسة نقدية . فاذا التزمنا بوجهة نظر النقد الأدبى فسوف نجد تحولا كبيرا قد طرأ على فكرة الناس عن القوى الغيبية الموحية للشعراء . امتد هذا التحول ليترك آثاره العميقة فى بنية النقد الأدبى كله . لقد حافظ المفهوم الجديد على أسطورية النظرة لكنه صاغها على نحو جديد لا يتعارض مع ، ولا يحجب عنا ، النظرة العلمية التى لا تخرج الى ما فى الغيب . وفكرة التأييد بهذا تمتد بآثارها لتصوغ فكرة التوفيق بين الدين والفلسفة فى اطار جهود الفلاسفة العرب . هذه الآثار العميقة تدعونا الى التأكيد الدائم على أهمية مفهوم التأييد داخل بنية المفهوم الأولى للابداع الفنى . لقد خرج من مفهوم الالقاء مفهوم « ثان » يصارعه ويناقضه . لكن هذا الجدل لا يقضى فيه الثانى على الأول ، بل هو يعلقه بحيث يعاود الظهور اذا اقتضت الحاجة . وحين نجد بعد الاسلام من يرجع الى ترديد مفهوم الالقاء فلا مفر لنا من أن نعمل على كشف الحاجة الداعية الى هذه الرجعة (*) .

٣ ــ مفهوم الكشف : ــ

يقول الشريف على بن محمد الجرجانى فى كتاب التعريفات :

---

(١٩٥) (طـه) د. هند حسين : النظرية النقدية عند العرب ــ العراق ــ ١٩٨١ م ــ ص ١٩١ . ولقد عنيت بدراسة ما أسمته « بالباعث الدينى » ويتمثل عندها فى القرآن والحديث والمذاهب الدينية وملاحظات الصحابة . ومع جودة هذا التوجه الا أنها لم تفهم هذا الباعث بوصفه وعيا جديدا بطبيعة الابداع الفنى . انظر كتابها ص ٥٦ ــ ٧٩ .

(١٩٦) (عبد الرحمن) د. ابراهيم : قضايا الشعر فى النقد العربى ــ القاهرة ــ مكتبة الشباب ــ ١٩٧٧ م ــ ٢٨٦/١ ، ٢٨٧ .

(١٩٧) د. سامى مكى العانى : الاسلام والشعر ــ ص ٤٥ .

(*) لذلك موضعه الذى سوف يأتى فى الدراسة .

« الالهام : ما يلقى فى الروع بطريق الفيض ، وقيل الالهام ما وقع في القلب من علم ، وهو يدعو الى العمل من غير استدلال بالآية ، ولا نظــر فى حجة ، وهو ليس بحجة عند العلماء الا عند الصــوفيين ، والفرق بينه وبين الاعــلام أن الالهــام أخص من الاعــلام ؛ لأنه قد يكون بطريق الكسب ، وقد يكون بطــريق التنبيه » (١٩٨) •

واضــح تماما أن الجرجانى يتحدث عن مفهــوم للالهام يختلف عن مفهومى الالقاء والتأييد معا • انه ـ كما هو واضح من النص ـ الالهام الصوفى ، الهام الفيض • والفيض يضعنا فى علاقة مباشرة مع الله ؛ لأنه هو « التجلى الحسى الذاتى الموجب لوجود الأشياء واستعداداتها فى الحضرة العلمية ، ثم العينية•••••» (١٩٩) هذا يتضح اذا بسطنا المصطلح الصوفى وقلنا انه فيض من العلم عن الله نتيجة لحضوره فى العالم ، وحضور الذات الصوفية أمامه • وكما يتضح من نص الجرجانى فى الالهام فهو طريق للعلم بغير النقل أو العقل ، حيث لا آية ، ولا حجة • وهو طريق فردى لأنه ليس اعلاما ، بل هو الهام ناشىء عن جهد تبذله الذات • ولننح كلمة الجهد ونضــع محلها كلمة مجاهدة ، ومرادفاتها الصــوفية مثل الرياضــة ، والسياسة • والمجاهدة مجاهدة للنفس • اذا نحن أمام طريق ينكفىء فيه الذات على نفسها • يتم هذا الانكفاء بالارادة الحرة المصرة التى تقسو على الــذات لكى ترتقى من حال الى حال ، ومن مقام الى مقام ، وتتصــل مع انتقالاتها الى المعارف الالهامية • الذات ترتقى فتنكشف المعارف ، ولهذا نسميه مفهوم الكشف • يبدأ بأعمال للارادة يكون فيه الله عونا «وتأييدا» لايمان الارادة مما يشــجعها على المضى فى طريق المجاهــدة • فاذا بلغت حضرة العلم كان عليها « التلقى » فحسب • تبدأ بالتأييد وتنتهى بالالقاء • هكذا يخرج مفهوم الكشف من قلب مفهومى الالقاء والتأييد كمركب جديد منهمــــا •

ما علاقة هذا كله بالنقد الأدبى ؟ العلاقة واضحة وجلية ، لكننا لن نتقبلها الا اذا وافقنا على وجود تيار مميز فى النقد الأدبى أسماه الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » (٢٠٠) ولنلق على الفكرة لمحة ضوء •

---

(١٩٨) الجرجانى : التعريفات ـ ص ٣٤ •

(١٩٩) نفسه ص ١٦٩ •

(٢٠٠) (هلال) د• محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث ـ القاهرة ـ دار نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ هامش ٤ ص ٣٤ • ونحن نأخذ هذه الاشارة الهامشية مأخذ الجد وقد صرح بها فى المتن ص ٦٣٢ •

قلنا ان الذات حين تبلغ حضرة العلم تتلقى ، أو تعطى فتقبس • لكن هذا العلم المدهش لا يترجم الى ألفاظ صريحة ؛ لأن اللغة تضيق عنه • لذا يترجم الى « رموز » • ولأن الحضرة ليست حضرة علم فحسب ، بل حضرة جمال أيضا ، فان الرمز يكون « جماليا » بدوره ، أى يكون فنا • وفوق هذه الفكرة يتأسس ما نسميه مع المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال « النقد الصوفى » • ومن الطبيعى أن يقوم النقد الصوفى باعادة تفسير آى القرآن ، أو بعضها ، أو بعض عيون الشـعر ، ليجعل منها رموزا فنية تشير الى دلالات خارج قدرة الوسائل المعرفية المتاحة حينئذ للناس : العقل والنقل • ولأن الحقيقة التى يبلغها ليست عقلية ولا نقلية ، فهى اذا ، قلبية كما أشار الجرجانى فى نصه • انها معرفة قلبية تسمى الذوق • ومفهوم الفن كله يتأسس فوق فكرة الذوق هذه ولنلتمس هذه الفكرة فى نظرية الروح عند الصوفية •

الروح عندهم على خمس مراتب : الحساس ، الخيالى ، العقلى ، الفكرى ، الروح القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء ، وفيه تتجلى المعارف الربانية • فلا يبعد اذا أن يكون وراء العقل طور آخر يظهر فيه من العجائب ما لا يظهر للعقل • يقول الغزالى : ــ

« وان أردت مثالا مما نشاهده من جملة خواص بعض البشر فانظر الى ذوق الشعر كيف يختص به قوم من الناس وهو نوع احساس وادراك ، ويحرم عنه بعضهم حتى لا تتميز عندهــم الألحان الموزونة من المنزحفة • وانظر كيف عظمت قوة الذوق فى طائفة حتى اسـتخرجوا بها الموسـيقى والأغانى والأوتار وصنوف الدستانات التى منهـا المحزن ومنهـا المطرب ومنهـا المنوم ومنها المضحك ومنها المجنن ومنها القاتل ، ومنها الموجب للغشى • وانما تقوى هذه الآثار فيمن له أصل الذوق • وأما العاطل عن خاصية الذوق فيشارك فى سماع الصوت وتضعف فيه هذه الآثار ، وهو يتعجب من صاحب الوجد والغشى • ولو اجتمع العقلاء كلهم من أرباب الذوق على تفهيمه معنى الذوق لم يقدروا عليه • فهذا مثال فى أمر خسيس لكنه قريب الى فهمك • فقس به الذوق الخاص النبوى واجتهد أن تصير من أهل الذوق بشىء من ذلك الـروح : فان للأولياء منه حظـا وافـــرا » (٢٠١) •

---

(٢٠١) (الغزالى) أبو حامد : مشكاة الأنوار ــ تح • د• أبو العلاء عفيفى ــ القاهرة ــ الدار القومية للطباعة والنشر ــ ١٩٦٤ م ــ ص ٧٨ •

واضح ، اذا ، أن الابداع الفنى ذوق مقيس على الذوق النبوى • ذلك القياس ظاهر • صحيح أن الابداع الفنى نوع احساس وادراك ، وهذا ما يجعله أمرا خسيسا ، لكنه يصدر فى الأصل عن ذوق وهو ما يجعله قادرا على أن يصير رموزا دالة على الذوق النبوى الذى لا يحده العقل •

ومع أن الغزالى يشير الى فنين : الشعر والموسيقى ، فان أهل الذوق لم يعملوا على اخراج نظريتهم النقدية الا فى اطار الشعر • لم نجد فى مصادرنا اشارة الى أنهم قد مارسوا فكرتهم النقدية فى فن الموسيقى ، لو فعلوا لأتوا ـ بلا شك ـ بتجربة موسيقية متفردة فى تاريخ الفنون •

على أية حال فان الغزالى يعرف الالهام فى موضع ثان فيقول انه « تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية الانسانية على قدر صفائها وقبولها وقوة استعدادها » (٢٠٢) • وهذا هو العلم الذى « يحصل لا بطريق الاكتساب وحيلة الدليل » (٢٠٣) وفكرة الصفاء ههنا تعود بنا الى الروح القدس النبوى الذى يختص به الأنبياء وبعض الأولياء والذى يتصف بالصفاء • ولنقل صراحة ان مفهوم الالهام عند الصوفية يتأسس على فكرة النبوة • ولنقرأ ابن عربى :

« ••• فان أورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم خبرى وان كان الكل من قبيل الخير ، ولقى تلك الصورة الروح الانسانى ، وتلاقى هذا بالاصغاء وذلك بالالقاء ، وهما نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتقوت الحرارة الغريزية المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص لذلك ، وهو المعبر عنه بالحال وهو أشد ما يكون ، وتصعد الرطوبات البدنية بخارات الى سطح كرة البدن لاستيلاء الحرارة فيكون من ذلك العرق الذى يطرأ على أصحاب هذه الأحوال للانضغاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء الروحين ، ولقوة الهواء الحار الخارج من البدن بالرطوبات تنضم المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج •

« فاذا سرى عن النبى وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من النبى والرقيقة الروحانية من الولى ، سكن المزاج وانفشت تلك الحرارة وانفتحت المسام وقبل الجسم الهواء البارد من خارج

---

(٢٠٢) الرسالة اللدنية ص ١١٦ نقلا عن (زقزوق) د• محمود حمدى : تمهيد للفلسفة ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٩ م ـ ص ١٦٢ •

(٢٠٣) الاحياء ١٣/٣ نقلا عن المصدر السابق ص ١٦٣ •

فتخلل الجسم فيبرد المزاج فيزيد فى كمية البرودة وتستولى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذى يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذه القشعريرة فيزاد عليه الثياب ليسخن ، ثم بعد ذلك يخبر بما حصل له فى تلك البشرى ان كان وليا ، أو فى الوحى ان كان نبيا ٠٠ ولتلك الحرارة التى توجد عند الالقاء كان رسول الله — صلى الله عليه وسلم — يقول عند افتتاح كل صلاة وفى أكثر الأحوال : اللهم اغسلنى بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بوارد ليقابل بها حرارة الوحى فانه محرق ، ولولا القوة التى تحصل للقلب من هذا البرد هلك » (٢٠٤) ٠

مدار هذا النص الطويل كله على قياس حال الصوفى على حال النبى ٠ هذا واضح تماما فى النص ٠ اننا نكاد نذكر الأحاديث التى وردت تصف حال الرسول عند تلقى الوحى وصيحته : زملونى زملونى (٢٠٥) ٠ وهناك أمر ثان نريد أن نشير اليه على الخصوص ، وهو ظهور مفهوم الالقاء والاصغاء فى هذا النص ؛ وهو ظهور يرجع الى أن الصحابة — فيما يبدو — قد تصوروا الوحى النبوى من خلال مفهوم الالقاء لا التأييد ، وجعلوه خاصا بالنبوة ٠ فجاء مفهوم الكشف ليعيده الى فكرة الالهام ويؤسس عليه مفهومه الأولى للابداع الفنى ٠ « قال الطيبى : لعل نزول القرآن على النبى صلى الله عليه وسلم أن يتلقفه الملك من الله تعالى تلقفا روحانيا ، أو يحفظه من اللوح المحفوظ ، فينزل له الى الرسول ويلقيه عليه ٠ » (٢٠٦) والرسول نفسه قد قال : « ان روح القدس نفث فى روعى » (٢٠٧) فاستبقى هذا كله مفهوم الالقاء حاضرا فى الاذهان خاصا بالنبوة ٠ أما عن ادخال « الله » عز وجل كقوة غيبية ملهمة فى فكرة الكشف فان الرسول نفسه قد قال ما يمكن أن ترجع اليه فيها حين قال « ان الله مؤيد حسانا ما نافح عن نبيه ٠٠٠٠ » (٢٠٨) ٠

نحن ، اذا ، أمام مفهوم الكشف مفهوما كاملا ناضجا فى صياغة صوفية ٠ وان كنا نجد له صياغة أخرى عند الفلاسفة ٠ طريق الفلاسفة ،

---

(٢٠٤) نقلا عن (نصر) د٠ عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه القاهرة — الهيئة المصرية العامة للكتاب — ط ١ — ١٩٨٤ م — ص ١٠٤ ، ١٠٥ ٠

(٢٠٥) راجع الأحاديث التى تصف نزول الوحى فى صحيح مسلم — شرح النووى — تح ٠ عبد الله أحمد زينة — م ١ — ص ٣٧٧ — ٣٧٩ ٠

(٢٠٦) السيوطى : الاتقان فى علوم القرآن — ٤٤/١ ٠

(٢٠٧) المبرد : الكامل — ٣٧٥/٢ ٠

(٢٠٨) المصدر السابق والصفحة ٠

كما يمثله ابن سينا ، هو طريق العقل . فى رسالة « حى بن يقظان » صور ابن سينا القوى العاقلة بأبناء والله والدهم (٢٠٩) . معنى هذا أن العقل يستطيع الوصول الى الحقيقة المطلقة - أو العقل الفعال بالمصطلح السينوى - معتمدا على منهجه الخاص وحده . هذه النزعة العقلية لا تنكر الالهام كظاهرة انسانية ، لكنها سوف تصوغه على نحو عقلى كذلك . يقول ابن سينا : -

« وليس أحد من الناس لا نصيب له من أمر الرؤيا ومن حال الادراكات التى تكون فى اليقظة ، فان الخواطر التى تقع دفعة فى النفس انما يكون سببها اتصالات ما ، لا يشعر بها ولا بما يتصل بها قبلها ولا بعدها ، فتنتقل النفس منها الى شىء آخر غير ما كان عليه مجراها . وقد يكون ذلك من كل جنس ، فيكون من المعقولات ، ويكون من الانذارات ، ويكون شعرا ، ويكون غير ذلك بحسب الاستعدادات والعادة والخلق . وهذه الخواطر تكون لأسباب تعن للنفس مسارقة فى أكثر الأمر ، وتكون كالتلويحات المستلبة التى لا تتقرر فتذكر الا أن تبادر اليها النفس بالضبط الفاضل ، ويكون أكثر ما تفعله أن تشغل التخيل بجنس غير مناسب لما كان فيه . » (٢١٠) .

واضح أن ما يريده ابن سينا من الرؤيا والخواطر التى تقع دفعة فى النفس ، انما هو الالهام . وهو يرده الى « اتصالات ما » . ينطوى ذلك على اشارة الى فكرة الغزالى عن تنبيه النفس الكلية للنفس الجزئية ، الا أن هذا النص لا يصرح بذلك . المهم أن هذا الالهام لا يتقرر ، ولا يصبح موضوعا للذاكرة ، الا اذا أخذته النفس بما يسميه « الضبط الفاضل » . هذا الضبط الفاضل عمل عقلى تماما . انه يذكرنا بفكرة أفلاطون عن الدوكسا الصائبة (الظن الصائب) التى تصير معرفة حقة عندما تخضع للعقل . لكن العقل الذى يريده أفلاطون هو العقل الفلسفى ، أما « الضبط الفاضل » فهو يشير الى النفس العامة ، أو العقل العام ، المتاح لجميع النـاس .

---

(٢٠٩) (ابن سينا) : حى بن يقظان - ضمن كتاب حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى - تح . أحمد أمين - القاهرة - دار المعارف - ط ٣ - ١٩٦٦ م - ص ٤٩ .

(٢١٠) (الروبى) د. ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد - بيروت - دار التنوير - ط ١ - ١٩٨٣ - ص ٦٤ - نقلا عن النفس لابن سينا ص ١٥٥ .

الشعر ، وسط هذا كله ، هو الهام أو رؤيا ، تعرضت للضبط ٠ والطابع الابداعى أو الالهامى المفاجىء يظهر فى نص ابن سينا حيث يشير الى انتقال النفس الى شىء آخر غير ما كان عليه مجراها . أو حيث يشير الى مشغلة الخيال بجنس غير مناسب لما كان فيه ٠ لكن هذا البزوغ المفاجىء لا يسفر عن شىء ما لم تظهر فكرة الضبط ٠ هنا يبتعد الالهام عند الفلاسفة عن الهام الصوفية الذى يؤكد على لا معقولية الحقيقة وانفلاتها من الضبط العقــــلى ٠

الآن علينا أن نسأل بعض الأسئلة : **أولها** : ما الفارق بين مفهوم الكشف والالهام الأفلاطونى ؟ الجواب على ذلك قد استوعبنا شقه الأول فى اشارتنا الآنفة الى مفارقة المفهوم الفلسفى الاســـلامى ، كما هو عند ابن سينا ، للمفهوم الأفلاطونى ٠ أما المفهوم الصــوفى فان الفارق بينه وبين المفهوم الأفلاطونى واضح ٠ الصوفيون لم يعتمدوا تماما على القول بوجود عالم للمثل مفارق للعالم المحسوس كما يقول أفلاطون ٠ صحيح أن الغزالى يقرر أن النور الحق هو الله تعالى ، وأن اسم النور لغيره مجاز محض لا حقيقة له (٢١١) ٠ وصحيح أن ذلك يعنى أن العالم الذى نعيش فيه هو عالم المجاز ، وأن عالم العلو هو عالم الحقيقة الأصلية ، وهو عين ما يراه أفلاطون ، لكن الغزالى بهذا يقرر المبدأ الاشراقى ثم ينفصل عن أفلاطــون فيما بعد ذلك ٠ يجب ألا نضــيق بالالحاح على التمييز بين المفاهيم ، فالمفاهيم لا تتضح بالاشارة الى المشابهة الغامضة التى تصل بينها ، بل تتضح بابراز التمايزات الحقة بينها ٠

والســؤال الثانى : ما عــلاقة المفهوم الأولى للابداع الفنى بالالهام الرومانتيكى ؟ الجواب على ذلك هو أن الالهام الرومانتيكى هو اعمال للعاطفة فحسب ، أما المفهوم الأولى فهو يهيب فى تكوينه وتلوينه بالأسطورة والدين والتصــوف والفلسفة جميعــا ٠ صحيح أن الرومانتيكيين قد أهابوا بالدين والتصوف والفلسفة والأدب ، لكنهم لم يهيبوا بالأسطورة ٠ منعهم من هذا أنهم اتخذوا من الأديان موقفا يرفضها فى صورتها المعروفة فى الكنائس ودور العبادة ، وطالبوا بديانة القلب كديانة عامة لجميع الناس (٢١٢) ٠ ولا يعدو استخدامهم لها ، كما فى فاوست لجوته ، أن يكون اغرابا فى الخيــال ، وتوظيفا أدبيــا لفكرة خيالية لا يراد منها أن تؤسس ايمــانا بأســـــطورة ٠

---

(٢١١) الغزالى : مشكاة الأنوار ـ مصدر سابق ـ ص ٤١ ٠

(٢١٢) راجع (هلال) د٠ محمد غنيمى : الرومانتيكية ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ بدون تاريخ ـ الفصل الثانى من الباب الثالث ص ١١٥ ـ ١٣٢ عن الدين عند الرومانتيكيين ٠

ان الرومانتيكية تكاد تكون النزعة التى جعلت من العاطفة المقولة الأساسية فى تفسير الوجود (٢١٣) لا نجادل كثيرا فى أن الرومانتيكية قد أحيت التراث الأفلاطونى ، وفى أنها قد حافظت على كثير من الأفكار والاصطلاحات القديمة داخل بنيتها ، لكن ما يستحق كثيرا من الجدال ، هو التصور الخاطىء الذى يفترض أن الرومانتيكية لم تتجاوز التراث الأفلاطونى بعد هذا · لقد أحيته وأدخلت عليه ، أو أبرزت فيه ، مفهوم العاطفة فاكتسبت ذات الألفاظ القديمة دلالات جديدة فى السياق الذى يعاد عرضها فيها · لنضرب مثلا · يتحدث أفلاطون عن المثل متصورا أن المثل ، أو الشكل ، أو صورة الأشياء قبل خلقها ، هى أفكار موضوعية مجردة من قبيل الكليات ، لها وجود ذاتى مستقل فى عالم المثل · أما كارل جوستاف كاروس ، ومثله سائر الرومانتيكيين ، فانه يرى المثال بوصفه مبدأ الحياة فى الموجودات ، وهو أساس نموها وحركتها وتطورها ، وهو ما نعبر عنه بالروح ، ولها وجود مستقل فى الطبيعة ، وهى وحدها الحية (٢١٤) · وقد يبدو الفارق ضئيلا ، أو لا فارق هناك ، لكن النظرة المدققة يمكنها أن تلاحظ أن الصياغة الرومانتيكية تعمل على فتح ثغرة لفكرة العاطفة لتصبغ المفاهيم بصبغتها · يؤكد هذا أن فكرة الروح تقود عندهم الى فكرة الحلم ، التى تقود بدورها الى فكرة اللاشعور ، التى يمكن أن نسميها مع المرحوم الدكتور محمد غنيمى هلال ، ما فوق الشعور (٢١٥) الذى هو بدوره الشعور حين يخترق الغيب ويستمد الالهام منه · ان الرومانتيكية تفهم الالهام على أنه تعالى الشعور ·

أما فى الالهام العربى فان الشعور لا يبرز الا عند المتصوفة · ولقد اهتم المرحوم غنيمى هلال بمعرفة « مواطن التلاقى » بين أدب الرومانتيكيين والأدب الصوفى · وأرجع هذا التلاقى الى عوامل ثلاثة :

أ ـ تشابه الظروف الاجتماعية ·

ب ـ الاشتراك فى الأسس الفلسفية من تقديم العاطفة على العقل ·

جـ ـ تأثرهما كليهما بأفلاطون (٢١٦) ·

واذا أهملنا فكرة التلاقى قليلا ، على أهميتها فى كل منهج مقارن ، وتوجهنا الى ملاحظة التمايز بين الأفكار ، فسوف نجد التمايز واضحا فى

---

(٢١٣) فى تأكيد الطابع العاطفى للرومانتيكية راجع المصدر السابق ـ مواضع متفرقة ـ منها ص ٥ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ١١٧ ·

(٢١٤) المصدر السابق ص ٧٤ ، ٧٥ ·

(٢١٥) المصدر السابق ص ٩١ ·

(٢١٦) نفسه ص ١٩٤ ·

الطريق الذى يحقق فيه كلاهما الالهام من حيث هو تعال للشعور · الطريق الرومانتيكى للالهام هو طريق الخيال ، أما الطريق العربى فهو طريق المجاهدة والرياضات النفسية · قد يقال انه فارق فى الوسيلة لا الغاية ، وأنه لهذا غير هام ، لكنه فى الواقع شديد الأهمية · انه يصبغ المفاهيم كلها بصبغته ··

ان الفكرة لا تتحدد الا فى سياق · والفكرة الجديدة تلقى فورا بظلها على جميع الأفكار القديمة فى السياق فتكسبها دلالة جديدة · فى ضوء هذا المبدأ يصبح البحث عن تمايزات المفاهيم بحثا جادا عن جدة الأفكار ·

والسؤال الثالث الذى نطرحه هو : ماذا عن أفلوطين ؟ الجواب على ذلك هو أن أفلوطين ، قد واصل طريق أفلاطون مدخلا عليه مبدأ الفيض والشوق : — « فان استقصاء الفحص والنظر يفيد المعرفة الثابتة بأن جميع الفاعلين الكاملين يفعلون بسبب الشوق الطبيعى السرمدى ، وأن ذلك الشوق والطلب لعلة ثانية ···· » (٢١٧) هى علة العلل : الله ·

وينعكس هذا على مفهوم الابداع عند أفلوطين « ··· لأنه انما أبدع المبدع الأول العقل بلا روية وفكر ، بل بنوع آخر من الابداع ، وذلك أنه أبدعه بأنه نور · فمادام ذلك النور مطلا عليه فانه يبقى ويدوم ولا يفنى··والنور الأول الذى هو أن فقط دائم لم يزل ولا يزال··»(٢١٨) الابداع اذا يتم على نحو فيضى « ليس بين ابداعه الشىء واتمامه فرق ولا فصل البتة » (٢١٩) ·

وفكرة النور فى صياغتها الأفلاطونية المحدثة ، أو الصوفية ، تجرد المثل الأفلاطونية من طابعها العقلى الموضوعى ، لكنها فى نفس الوقت لا تتساوى مع المفهوم الرومانتيكى الذى أكد على الخيال ، ونظرت اليه الأفلوطينية نظرتها الى « توهم » غير صادق أو جالب للحق · فاذا وقفنا بين أفلوطين والمفهوم الصوفى العربى وجدنا الأول يبرز الفكرة الفلسفية الخاصة بالفيض والشوق والاشراق فحسب ، أما الثانى فان النسق الهائل والمنظم من المجاهدات والرياضات قد ألقت بظلها على الفكرة فغدت شيئا كدرجات السلم ينتهى الى المعرفة الذوقية · أما عن المفهوم الفلسفى العربى للالهام كما رأيناه عند ابن سينا فان المساحة التى حافظ عليها ليقف فيها على أرض واحدة مع أرسطو ، قد ألقت بظلها على الفكرة وخففت طابعها الاشـــراقى ·

---

(٢١٧) أفلوطين : أثولوجيا — ضمن كتاب أفلوطين عند العرب — تح · د· عبد الرحمن بدوى — الكويت — ط ٣ — ١٩٧ م — ص ٤ من الأثولوجيا ·

(٢١٨) أثولوجيا — ص ١١٩ ·

(٢١٩) راجع الميمر الخامس من أثولوجيا ص ٦٥ — ٧٤ · والعبارة موجودة ص ٥٩ ·

- ٣ -

تفسيرات الدارسين

شغل الباحثون أنفسهم بالمؤلفات النقدية القديمة ، ولم يولوا الخطاب الأولى عنايتهم ، حتى ان بعضهم يتناول « انتاج الشعر » (٢٢٠) دون أن يشير الى شياطين الشعراء ، أو الى أى ملمح غيبى ، أية اشارة عابرة ٠ وحين يتعرضون لها بالاهتمام تتناقض توجهاتهم البحثية ، فيلجأ بعضهم الى استخدام معطيات علم النفس التكاملى ليبرهن على أن فكرة الالهام تقع فى أخطاء علمية ضخمة (٢٢١) ، بينما يرى البعض ـ فى الطرف المقابل ـ أن الشعراء القدماء كانوا موفقين فى دعواهم أن لهم شياطين مادام الشعر تحليقا بالخيال (٢٢٢) ٠ والكثرة الكاثرة من الباحثين تكتفى فى معالجة هذه الفكرة بالتعليق الموجز الخاطف ، الذى قد يتوسل فيه الباحث بفهم ظاهراتى غامض لفكرة الالهام ، (٢٢٣) أو بفهم اجتماعى مادى ، (٢٢٤) أو بفكرة فيكو عن تطور الفكر الانسانى من الآلهة الى الأبطال الى الانسان ، (٢٢٥) أو بفكرة تأثر الشعر باتصاله بالسحر ، (٢٢٦) أو بفكرة الالهام كما هى عند الغربيين يسقطها اسقاطا على الفكرة

---

(٢٢٠) د٠ أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب ـ دار نهضة مصر ـ ١٩٧٧ م ـ ص ٤٩ ٠

(٢٢١) د٠ على عبد المعطى : محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى : رؤية جديدة ـ الاسكندرية ـ دار المعرفة الجامعية ـ ١٩٨٤ م ـ ص ١٥٣ ـ ١٦٥ ، ٢٢٢ وما بعدها ٠ وقارن بسويف : الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ ص ١٩٠ ـ ١٩٩ ليظهر تأثره خطى سويف فى علم النفس التكامل وفى معالجة مشكلة الالهام ٠

(٢٢٢) د٠ أحمد الحوفى : شياطين الشعراء ـ مقال بمجلة مجمع اللغة العربية ـ ج ٣٩ ـ ١٩٧٧ م ـ ص ٢٦ ٠

(٢٢٣) د٠ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ـ ص ١٤٦ ٠

(٢٢٤) د٠ أحمد كمال زكى : دراسات فى النقد الأدبى ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م ـ ص ١٢٠ ٠

(٢٢٥) د٠ محمد مندور : فن الشعر ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥ م ـ ص ٥٢ ٠

(٢٢٦) د٠ زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث ـ الاسكندرية ـ ١٩٨١ م ـ ص ٦١ ٠ د٠ محمد طاهر درويش : فى النقد الأدبى عند العرب ـ القاهرة ـ مكتبة الشباب ـ بدون تاريخ ـ ص ٢٥٢ ٠

العربية (٢٢٧) ، أو بفكرة نفسية هى اللاشعور (٢٢٨) • وهذه التعليقات الخاطفة لا تعطى الفكرة حقها من الاهتمام ، وتطمس فيها تمايزات المفاهيم المختلفة ، مع وقوعها فى عيب الاسقاط واضحا •

وبعض الباحثين يتصورون – متابعين فى ذلك جرونباوم – أن القول برد مصدر الشعر الى قوى خارجية قد اختفى بعد الاسلام لاصطدامه بأسباب عقائدية (٢٢٩) • هذه الفكرة غير صحيحة تناقض ما نلمسه من استمرار القول بفكرة شياطين الشعراء بعد الاسلام ، وامتداد الفكرة وتشعبها فى مسارب فلسفية وصوفية • والواقع أن الشعراء الذين تنسب اليهم مصادرنا قوى غيبية يبلغون خمسة عشر شاعرا ، منهم عشرة اسلاميون لم يشهدوا شيئا من الجاهلية • ومن الطريف أن نقابل هذه النظرية بنظرية أخرى ذهب فيها الدكتور طه حسين الى أن القول بالجن الموحية منحول كله فى الاسلام لأغراض تتعلق بخدمة الدين ، وارضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شىء (٢٣٠) • ويبدو – عند طه حسين – أن القصاص والرواة قرأوا سورة « الجن » فطفقوا ينطقون الجن بضروب من الشعر والسجع تصديقا أو تحقيقا لما وجدوه فى السورة • ولأغراض سياسية أنطقوا الجن شعرا يعترفون فيه بأنهم قتلة سعد بن معاذ ، وينحلونهم شعرا آخر فى رثاء عمر • وبلغ بهم الاقتناع أن يسخروا من الناس حين يضيفون بعض هذا الشعر الى الشماخ بن ضرار(٢٣١) • وعلى جودة هذا الرأى فانه يتعارض مع المبدأ الذى أخذ به الدكتور طه حسين نفسه ، والذى يقضى بأن القرآن مرآة الحياة الجاهلية ، وعليه فان ما جاءت به سورة الجن حاسم فى أن ظاهرة شياطين الشعراء ذات أصول جاهلية ، خاصة اذا أضفنا اليها سورة « الشعراء » •

صورة النقد فى الخطاب الأولى القديم صورة مهتزة اذا طلبناها من الباحثين المحدثين • ولم تختص بدراستنا الا دراسة واحدة توسلت

---

(٢٢٧) د• محمود الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى – حتى نهاية القرن الخامس الهجرى – القاهرة – دار المعارف – ١٩٨٣ م – ص ١٢٤ •

(٢٢٨) يوسف مراد والمذهب التكاملى – ص ٢٨٥ ، رينيه ويلك وأوستن وارين : نظرية الأدب – ت • محيى الدين صبحى – القاهرة – ص ١٠١ – ١٠٢ •

(٢٢٩) د• زغلول سلام : النقد الأدبى الحديث – ص ٦٣ ، د• عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى – ص ٥٦ ، جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى – ت : احسان عباس وآخرين – بيروت – مكتبة الحياة – ص ٤٤ •

(٢٣٠) د• طه حسين : فى الأدب الجاهلى – القاهرة – دار المعارف – ط ١٢ – ص ١٣٤ •

(٢٣١) المصدر السابق – ص ١٣٥ ، ٢٠٩ حيث يتشكك فى هبيد شيطان عبيد ، وفى عبيد نفسه •

بالمنهج النفسى ، وهى دراسة الدكتور عبد الرازق حميدة • هذه الدراسة على أهميتها لم تمتلك المنهج الفعال ، فهى تعول على ثنائية الفطرة والاكتساب (٢٣٢) ، ولا يغير فى الأمر شيئا أن يعبر عن نفس الثنائية بالفاظ محدثة مثل الشعور واللاشعور (٢٣٣) ، أو مثل الدوافع (الغرائز والميول الفطرية العامة) والاستعدادات (الاكتساب) (٢٣٤) • ولم يفلح فى أن يطرح فهما جديدا للفطرة بما استقاه عن التحليليين : فرويد ويونج وادلر ، خاصا بالغريزة ، أو بايراده قائمة ماكدوجال للغرائز ، وهى قائمة طويلة ان لم تعالج بحذر تشجع على افتراض غريزة جديدة وراء كل ظاهرة جديدة • ولم تستطع الدراسة أن تضيف كثيرا ، بل ظلت تدور فى مدار دراسة حامد عبد القادر عن « علم النفس الأدبى » • واذا قسنا ثنائية الفطرة / الأكتساب على ثنائية الطبع / الصنعة ، فى الخطاب القديم ، نكتشف أن الأساس النظرى للدراسة مازال ــ منهجيا ــ يدور فى فلك المنهج القديم بغير اضافة • وبالتالى فان الدراسة لم تستطع فى مقام التطبيق أن تكشف جوانب الظاهرة ، فأغراض الشعر الأموى فى ضوء علم النفس هى الدوافع الطبيعية (الغرائز) (٢٣٥) والكهانة ميل غريزى لمعرفة المستقبل والغيب (٢٣٦) وشياطين الشعراء تعبير عن مميزات الشعر التى تهول القدماء (٢٣٧) • هذا تفسير غرزى ، بل انه فى تفسير القول بشياطين الشعراء يضع تفسيرا قريبا لا حاجة الى منهج نفسى للتوصل اليه • ومن هنا فاننا مضطرون الى اعادة بناء تصوراتنا لهذا الضرب من الخطاب الأسطورى ، باحثين لأجل هذا عن التفسيرات الممكنة •

أما عن التجريبيين فيرى منهم جون ديوى أن الطقوس الدينية وسائل مباشرة لرفع قيمة الخبرة الانسانية (٢٣٨) • كذلك يرى أصحاب المنهج الوظيفى مثل مالينوفسكى وظيفة الدين فى تثبيت السلوك الاجتماعى المتعارف عليه ، ووظيفة السحر معاونة الانسان على اجتياز المواقف الخطيرة (٢٣٩) •

---

(٢٣٢) د• حميدة : شياطين الشعراء ــ ص ١١ ــ ١٨ •

(٢٣٣) المصدر السابق ــ ص ٢٢ وما بعدها ، ٢٥ وما بعدها •

(٢٣٤) نفسه ــ ص ١٢ •

(٢٣٥) نفسه ص ١٨٢ ــ ١٨٥ •

(٢٣٦) نفسه ص ٧٣ •

(٢٣٧) نفسه ص ٨٥ ، ٨٦ وانظر فى نفس الفكرة د• عبد المنعم اسماعيل : نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبى ــ القاهرة ــ ١٩٧٧ م ــ ١٣٦/١ •

(٢٣٨) ديوى : الفن خبرة ــ ص ٥٣ •

(٢٣٩) د• نبيلة ابراهيم : الدراسات الشعبية ــ ص ١٩١ •

أما التحليليون فيرى منهم يونج الأسطورة رجوعا الى الأنماط الأوليه الموروثة في اللاشعور الجمعي . أما فرويد فيرجع في تفسير التابو الى فكرة الازدواجية العاطفية التي تروغ الى الأساس الجنسي في العصاب القهري (٢٤٠) . كما يرى في الأرواح والجان اسقاطات للانفعالات العاطفية (٢٤١) .

هذه الجوانب المحدودة من الظاهرة من الممكن توسيعها وتعميقها بالرجوع الى علاقة الانسان بالعالم كأساس للتفسير . في هذا الصدد نشير الى تظرية ارنست فيشر وجارودى في الفن والسحر . وخلاصتها أن الفن « أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لاتزال مجهولة » (٢٤٢) . والفن والسحر مرتبطان بالعمل ، فالانسان يواجه الطبيعة بالعمل الذى يتوقف على اكتشاف الأدوات ، ويحاول بالسحر أن يخدعها « دون حاجة الى الجهد الذى يتطلبه العمل » (٢٤٣) . والفن مرتبط في كل مرحلة بالعمل والأسطورة ، حيث العمل هو القدرات الحقيقية للانسان ، والأسطورة هى التعبير الملموس والمجسد عن وعيه (٢٤٤) . أو لنقل مع جارودى : « ان خلق الأسطورة عمل انسانى أصيل ، هدفه تجاوز الطبيعة والتكتيكات العرضية التى نسيطر بها على الطبيعة . ومهمة الفن الأصلية هى خلق الأسطورة » (٢٤٥) . الأسطورة بهذا شيء أكبر من محاولة تفسير الظاهرة الحسية للطبيعة كما ترى السيكولوجية التقليدية عند تايلور وفريزر (٢٤٦) . وهى ــ كما يقول الوجوديون ــ محاولة أولى يتلمس فيها الانسان الطريق نحو العثور على هوية Identity (٢٤٧) .

ومن المفيد أن نقابل بين منهج كاسيرر فى دراسة الأسطورة ومنهج ليفى شتراوس . يرى كاسيرر أن هناك أنماطا مختلفة للتفكير . هناك التفكير المنطقى discursive الذى ينتقل من المقدمة الى النتيجة . وهناك التفكير الدينى الأسطورى الحدسى المباشر (٢٤٨) . أما شتراوس فيؤمن بوحدة العقل البشرى لذا يرى فى الأسطورة تفكيرا منطقيا على

---

(٢٤٠) فرويد : الطوطم والتابو ــ ص ٥٨ .

(٢٤١) المصدر السابق ص ١١٥ .

(٢٤٢) ارنست فيشر : ضرورة الفن ــ ت . أسعد حليم ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٨٦ م ــ ص ١٦ .

(٢٤٣) المصدر السابق ــ ص ٤٤ .

(٢٤٤) جارودى : واقعية بلا ضفاف ــ ص ٢٣١ .

(٢٤٥) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٢٤٦) هربرت ريد : الفن والمجتمع ــ ص ٤٧ ــ ٤٨ .

(٢٤٧) ماكورى : الوجودية ــ ص ٤٥ .

(٢٤٨) Ernst Cassirer, Language & Myth trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications Inc. 1953, p. 32.

مستوى المحسوس فى لغة رمزية تمثل نظاما متسقا من المتقابلات ، فيه ضرب من الموضوعية (٢٤٩) • ويرى شتراوس — فى نفس الوقت — أن هذا النمط الواحد للعقل أو المعرفة يعمل وفقا لقواعد تحول مختلفة فى حالتى المنطق والأسطورة (٢٥٠) • ومن هنا نستطيع أن نتفع بالمنهجين فى منهج أشمل يرى فى الأسطورة خطابا متبادلا بين الانسان والعالم له بنيته وأنماطه المعرفية ، وآلياته ، ومفاهيمه ، وبدائله •

ويرى كاسيرر أن أنماط التفكير تفضى بنا الى أشكال رمزية ، يعمل العقل من خلالها ، وبفضـــل نيابتها • فالأســطورة ، والفن ، واللغة ، والعلم ، رموز ، بمعنى أنها قوى forces ينتج كل منها ، ويوجه عالمه الخاص • والأشكال الرمزية ليست محاكيات للطبيعة ، بل أعضاء organs الواقع ؛ لأنه بفضـــل نيابتها agency عنه ، يصبح كل ما هو واقعى موضوعا للادراك العقلى ، ومرئيا (٢٥١) • وطبقا لأوسنر فان التفكير الدينى قد مر بثلاث مراحل : أولاها مرحلة الآلهة اللحظية حين يتخيل البدائى الغارق فى انفعالاته أن الشيء الذى يواجهه اله يزول بزوال لحظة المواجهة • وثانيتهما مرحلة الآلهة الخاصة حين يتكرر الظهور فيحظى الاله بالاستقرار • وثالثتهما مرحلة الآلهة العامة حين يكتسب الوجــود الأسطورى المستمر للشــكل الرمزى طابع الثبات والتحــدد فيرتفع الى مستوى « المطلق » و « المستقل » (٢٥٢) •

ولما كان الشعر هو اللغة الأم للانسانية (٢٥٣) ، فان الفن هو الشكل الرمزى الأول الذى نشأت عنه جميع الأشكال الرمزية الأخرى ، الا أن اللغة سوف تتولى عنه النيابة عن جميع الأشكال فى حياة العقل • واللغة تؤدى هذه النيــابة عن طريق المفــاهيم اللغوية ، التى تضحى بالخصوبة والامتلاء المعروفين عن الخبرة المباشرة • ومن ثم يأتى الفن من جديد ليعيد للغة القوة المبدعة الأصلية للكلمة ، ويجددها فى نوع من التناسخ الدائم palingensis ، أو من اعادة الخلق regeneration (٢٥٤) •

فالأســطورة — استخلاصا من هذا كله — خطــاب ابداعى يمارس الانسان من خــلاله علاقاته المعقــدة بالعالم ، بالطبيعة ، بالعمل ، بوعيه الخــاص •

---

(٢٤٩) د• زكريا ابراهيم : مشكلة البنية — ص ٨٨ ، د• فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية — ص ٢٠ •

(٢٥٠) مشكلة البنية — ص ٢٠٣ •

(٢٥١) Ibid, p. 8.

(٢٥٢) عرض كاسيرر هذه المراحل فى الفصل الثانى من كتابه « اللغة والأسطورة » •

(٢٥٣) Ibid, p. 34-5.

(٢٥٤) Ibid. p. 88.

ـ ٤ ـ

تفسير المفهوم

أ ـ لقد نشأت الأسطورة العربية ، كما نشأت كل أساطير العالم ، وكما نشأت كل الظواهر الكبرى فى الوجود الانسانى ، كمحاولة لاعادة صياغة العلاقة التى تربط الانسان بالعالم • ولقد تأثرت هذه العلاقة دائما بوعى الانسان بنفسه ، وبوعيه بالطبيعة ، وبوعيه النوعى بقيام المجتمع الانسانى • وكان الوعى دائم التطور مع تطور علاقات الانسان بالعالم المادى حوله •

نشأت الأسطورة فى عالم كان الوجود الانسانى منفتحا عليه تماما قبل أن تبرز له هويته المحددة • كان الانسان جزءا من الطبيعة ، وكان يتصور ، خاصة حين يأكل ، أنها جزء منه • ولعل هذا هو المدخل الذى جعل المواد اللغوية العربية المختلفة التى تدور حول الالهام والأدب ، تشير الى الفم • ولعل هذا المدخل ، كان حاضرا ، على نحو ما ، عند الاغريق ، فكلمة muthos عند الاغريق ، التى هى أصل كلمة أسطورة myth ، كانت تعنى كل شىء منطوق بكلمة من الفم (٢٥٥) •

لقد نشأت الأسطورة فى هذا الضرب من الوجود المختلط ، كلون من ممارسة الوجود فى العالم • ويؤدى قولنا بالعلاقة الأساسية بين الانسان والعالم الى نتيجة غريبة : اننا ، اذا ، مخطئون حين نقول ان الخيال القديم قد رد الظواهر الى قوى غيبية ، فهذه القوى لم تكن غيبية بحال ، بل ان الانسان كان يشعر بحضورها المباشر واضحا جليا ، حتى انه ليستنطقها ، ويوجه اليها الخطاب • الا أننا حين نحكم بغيبيتها انما نعلن انحيازنا التام للموقف العلمى المعاصر الذى يقدر فى هذه القوى انتماءها الى ما هو غيب لا يمكن ضبطه • ونحن ، بالاضافة الى هذا ، محقون فى تسميتها بالقوى ، فطبقا لكاسيرو ، ليست هذه الرموز سوى قوى تنتج ، وتوجه ، عالمها الخاص ، طبقا لمنطق خاص بها لا يصح قياسه على المنطق العقلى الذى نستخدمه الآن • وليس هناك سبيل الى الشك فى أن هذه القوة الكامنة فى الأسطورة ، والتى يمكن أن نسميها ، مع ليفى شتراوس ، المنطق

(٢٥٥) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 408.

البنائى الخاص بها ، قد عملت على أن تعكس الوضع الانسانى بعامة . ومع تطور الوعى الانسانى بتطور المجتمعات الانسانية ، اضطر هذا المنطق الخاص الى أن يعكس كذلك فى بنيته الأوضاع الاجتماعية الجديدة وينخرط فى همومها ؛ لأنه لا يملك أن ينعزل عنها ، ولأنه لا يريد لبنية الأسطورة أن تسقط بحجة التخلف عن ملاحقة تطورات الحياة . هذا كله صحيح مقبول بالنسبة للأسطورة العربية ، وبالنسبة لكل أسطورة . ويكفينا فى التدليل الآن على صحة مواكبة الأسطورة للوضع الانسانى فى تطوره الاجتماعى ما نلاحظه من انقسام الجن الى قبائل ، كما أن العرب أنفسهم ينقسمون الى قبائل ، وبرز زعماء منهم ، كما أن العرب لهم شيوخ ورؤساء للقبائل . بينما عند اليونان الذين عرفوا فى طور من أطوار حضارتهم ما يشبه المجلس النيابى الذى يدير شئون الأمة ، نجد عندهم البانثيون Pantheon ، أو مجمع الآلهة ، الذى يتجمعون فيه ، وتدور بينهم قصص وأحداث ومناقشات من قبيل ادارة شئون العالم كله . وهناك من الشواهد والأدلة الكثير ، لكننا لا نريد أن ننساق وراء الاستدلالات الى مخارب قصية عن موضوعنا الأساسى ، وفيما ذكرناه كفاية .

من هذا المدخل ندلف الى الشعر والفن . لقد نشأ الفن من قلب الأسطورة ومن قلب العمل . لا انقسام هناك بين أسطورة وعمل ، فالأسطورة كانت عملا ، والعمل كان لونا من التفكير الأسطورى ، والوجود الانسانى كان يتسع لممارسة نشاطات متنوعة ، كان الفن يكمن فى محورها ، يكمن فى طبيعتها الرمزية . من هنا كان القول بنسبة الفن الى الجن طبيعيا ، ما دام مصدرهما واحدا . وكانا يستبقيان دائما ذكرى ذلك الوضع الانسانى القديم الذى تتنازعه الانفعالات العنيفة ويختلط فيه الانسان بنسيج العالم . ومن هنا كانت الأسطورة تظهر دائما فى كل موطن تظهر فيه انفعالات عنيفة تعصف بمخيلة الانسان . فوادى عبقر الذى ينسبون اليه الجن ، هو بلد من أرض اليمن ، به صيارف ، واشتهر بصناعة الوشى ، ثم خرب (٢٥٦) . وعبيدان اسم وادى الحية بناحية اليمن ، يقال فيه حية عظيمة قد منعته فلا يؤتى ولا يرعى (٢٥٧) ، أى أنه كان أرضا خصيبة . أما وبار ، وأغلب الروايات على أنها أرض باليمن(*)، فان ياقوتا يذهب الى أن وبار وصحار وجاسم بنو ارم فلما تضخمت حضارتهم مسخوا نسناسا ، وهو البشر بعين واحدة ونصف رأس ونصف

---

(٢٥٦) (الحموى) ياقوت : معجم البلدان ــ بيروت ــ ١٩٨٤ م ــ ٤/٧٩ ، ٨٠ . واللسان ــ مادة عبقر ــ ٤/٢٧٨٧ وما بعدها .

(٢٥٧) ياقوت : معجم البلدان ــ ٤/٨١ .

(*) يبدو أن العربى قد هزته بعنف تلك الحضارات المندثرة فى اليمن وفى شمال الجزيرة فى سواج وارم .

وجه ويد واحدة ورجل واحدة ، والنصلة عندهم كالكلب العظيم ، والجن يسكنون بلادهم يمنعون الانس منها . ويروى ياقوت من الروايات ما يفيد أن الجن كانوا يعفون عمن يدخل هذه الأرض بسبيل الخطأ ، فلا يؤذونه ، ويكتفون برده على سبيله ، وربما يخيرونه بين أن يكون أشعر العرب أو أنسبهم أو أدلهم (٢٥٨) . أما سواج فهو جبل تأوى فيه الجن ، وقيل هو جبل لغنى . وقد اختلفوا فى موضعه ، ومما قيل فى ذلك انه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزجيج (٢٥٩) . وخلاصة القول أن الأماكن التى ينسبون اليها الجن كانت جميعا مواضع خصب وحضارة عصفت بها الطبيعة ، وأنشأ الوجود المنفتح يؤسس بعاطفته الحادة عالم الجن فيهـــا .

قد يقال ان هذه الأساطير ذات وظيفة تعليلية تفسيرية ، تعلل وتفسر كوارث الطبيعة وأحوالها . هذا صحيح بالنسبة لطائفة من الأساطير . لكن اللجوء الى الأسطورة فى حد ذاته ، انما هو ممارسة لذلك الوجود الأسطورى فى العالم الذى اختلط فيه الانسان بنسيج العالم كله . هذا القول ضرورى لفهم الأسطورة فى حد ذاتها ، قبل أن توظف فى التعليل ، وهو ما نقبله مادمنا قبلنا أن الأسطورة قد واكبت حركة الحياة وهموم الناس ، وطورت بنيتها الخاصة فى هذا السبيل .

ب ـ من هنا فاننا لا نوافق على السؤال : لماذا نسب العرب فنونهم الى الجن ؟ ان الأصوب هو أن نسأل : لماذا استبقى العرب نسبة الفن الى الجن ؟ لقد كان كل شئ مفهوما على نحو أسطورى ، ومع تطور الحياة الانســانية ، وتوالى اكتشافات العقــل العــربى المتجهة فى طريق المنطق الدقيق الذى يكتسبه من حياته المادية ، ومن مشــاهداته ، وتأملاته ، سقط مع هذا كله كثير من التفسير الأســطورى . فى الشــعر نجد من الجاهليين من يؤكد أن براعته فى قول الشعر انما هى راجعة الى جهده الخاص فى تنقيح القصيدة وتحكيكها ، وهم من يسمون عادة اسما لا يخلو من دلالة ملحوظة هو « عبيد الشعر » . مع هذا فان نسبة الشعر الى الجن كانت ماثلة فى الأذهان . ألا يدل هــذا عــلى ما يتميز به منطق الأسطورة من تماســك وقوة ويكسب بنيتهــا طابع الجبر ، ويضــفى

---

(٢٥٨) راجع معجم البلدان ٣٥٦/٥ ـ ٣٥٩ . والمراد بأدلهم أنه أبرع العرب فى العمل كدليل فى الصحراء .

وانظر اللسان ـ وبر ـ ٤٧٥٣/٦ .

(٢٥٩) معجم البلدان ٢٧١/٣ . وسوف نعاود الاهتمام بهذا الموقع الجغرافى فى مناسبة قادمة فى دراستنا .

عليهـا بمقاومة هائلة لكل تفكير غـير أسطورى ؟ أليست المقـاومة العنيفـة التى أبداها القريشيون لمحمـد ـ عليه الصـلاة والسـلام ـ حين أذاع فيهم الرسالة التى بعث بها ، دليلا على مدى قوة المنطق الأسطورى وفعاليته ؟ فما هذا المنطق اذا ؟ ولماذا يبدو بدهيا لا يقبل النقض ؟ الاجابة على ذلك شديدة البساطة ، لكنها على بساطتها تبدو بعيدة تمامـا عن الأذهان • ان منطق الأسطورة هو منطق المعاينة • الشاعر العربى حين يزعم أن الجن تلقى عليه الشعر ، لا « يزعم » شيئا على سبيل التمويه والكذب ، أو الخيال الخادع • انه يعاين الجن ، يراهم ، يسمعهم ، يغمرون حواسه ، ينخلع قلبه ، يخرجون منه ليواجهوه • من هنا يستمد قوته وبدهيته • انهم لا يدافعون عن اللات والعزى ومناة لأنها آلهة موروثة ، انما هى حجة جدال تخفى السبب الحقيقى • انهم يعاينون هذه الآلهة • ليس القول بالجن الموحية هو عمل اللاشعور ، اننا أمام الشعور نفسـه بكل عنفه ووضوحه ولسـنا أمام نزعة عقلية مثالية تقوم على مفارقـة المحسوس ، اننا أمام الحس نفسه فى أشد حالات تعينه وتكثفه •

اننا لم ننس أن الآلهة كانت قائمة فى أصنام منصوبة فى الكعبة • هذه الأصنام كانت تصنع لتؤكل فى بعض الأحيان • وعند بعض الباحثين تأكيد متكرر على حيوانية الجن (٢٥٩) • هذا الطـابع المادى البارز هو السمة الفارقة بين الالهام العربى والالهام الاغريقى الذى طالما أشير الى موضع التشابه بينهما • كان الاغريق يؤمنون بتسعة آلهة Muses تلهم الفنـانين ، هن (*) جميعا بنات زيوس عظيم الآلهة • كان هناك كاليوب Calliope للشعر الملحمى ، وكليو Clio للشعر التاريخى واراتو Erato لشعر الحب ، وايوترب Euterpe للشـعر الغنائى ، وملبومين Melpomene للتراجيديا ، وبوليهمنيا Polyhymnia للأغانى الموجهة الى الآلهة ، وتربسيشور Terpsichore للرقص ، وثاليا Thalia للكوميديا ، ويورانيا Urania للفلك ، وكان

(٢٥٩م) راجع (خان) د• محمد عبد المعيد : الأساطير والخرافات عند العرب ـ بيروت ـ دار الحداثة ـ ط ٤ ـ ١٩٨٢ م ـ مواضع متفرقة انظر ٨٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٤٠ ، ٥٨ • ونحن لا نوافقه على مذهبه الذى يتابع فيه استاذه أحمد أمين صاحب فجر الإسلام الى أن الخيال العربى كان تصوريا لا ابداعيا وان الشعر العربى كان الابتكار فيه قليلا ؛ لأن هذا الرأى لا يلاحظ خصوصيات الموقف العربى ، ولأن مفهوم الابداع نفسه يعلمنا أن الشعر كله ابتكار ، أو هو يقوم على نزعة ابتكارية أصلية •

(*) كلهن اناث وهو ما يشير الى أثر فكرة الجنس كموضوع أساسى لتفكير العقل الأسطورى فى تجدد الحياة واستمرارها فى مقابل أخطر محددات الحياة على الإطلاق : الموت •

يمد من الفنون (٢٦٠) • نحن لا نجد مثل هذا التقسيم عند العرب : لأن الاغريق أرادوا أن يضفوا على الشعر قداسة ، أو هم كانوا يفكرون فى الظواهر من منظور أسطورى قائم على فكرة التقديس • أما العرب فكان منظورهم للأمور قائما على فكرة القوة والعنف • لا نعنى بهذا مجرد القول ان حياة العرب كانت قائمة على العنف خالية من ضروب التنظيم ، لكنها كانت تنظر الى عنف الانفعال كأساس لبناء الأسطورة • من هنا برزت فكرة الشياطين التى هى جن عاتية ماردة ، ورد اليها القول الشعرى • هذه الخصوصيات تبدو عظيمة الأهمية فى فهم الالهام العربى فى نشأته الأولى •

كيف تأدى ، اذا ، العقل العربى الى نسبة الفن الى الجن ؟ هناك من يضع مساقا لتطور الفكرة يبدأ بالقول بحيوانية الجن « ثم تطورت الفكرة الى أن النفس التى كانت طيرا فى تصور العربى القديم أصبحت جنا من الجن الخيالية وصارت من شياطين الشعراء فيما بعد » (٢٦١) •

النفس ←— طائر ←— جن ←—شيطان الشـــاعر الذى هـــو نفس

وكنا قد اقترحنا مساقا مختلفا يتوسط الى الربط بين الشاعر والجن بفكرة الصفر التى هى حية بالصدر تتحرك اذا جاع الانسان ، والحية ضرب من الجن عملا باثبات حيوانية الجن أو توتميته •

الجائع ←— الصفر←— الحية ←— الجن ←— الشيطان الموحى لشاعر يحمل صفرا داخله •

لكننا لا ننوى الدفاع عن أى مساق منهما • اننا نضعهما فحسب كاحتمالات تؤكد كلها سهولة الانتقال من التجارب المادية والحسية التى كانت تفهم على نحو أسطورى قائم على مخالطة الانســان للعالم ، الى التجارب الشعورية الفنية ، التى من السهل تصورها ـ من حيث هى تجارب تتم فى الشعور وفى الحواس ـ على نفس النحو الأسطورى الذى تفهم به سائر التجارب • على أن الفكرة المحورية المؤكدة التى لعبت فيما نرى دورا حاسما فى هذه النقلة عند العرب ، كانت هى الفم ، لسنا الآن نشير الى التقارب اللغوى الملحوظ بين ألفاظ الفم ، والفن ، والجن ، ولسنا نزعم أن النقلة قد تمت على أســاس فيلولوجى خالص • ذلك أن منهجنـــا

(٢٦٠) Cuddon, Literary Terms, p. 406.

(٢٦١) عبد المعيد خان ـ مصدر سابق ـ ص ٨٣ •

التحليلي ليس فيلولوجيا خالصا برغم أنه يقدر الدور الخطير الذى تلعبه ملاحظة اللغة فى قراءة الأسطورة وفى تشكيلها . لكننا نريد أن نقول ان الشاعر الذى اعتاد أهل بيئته أن يصنعوا آلهة ثم يأكلونها ، لا يتصور ، ولا يتصورون مثله ، أنهم هضموها ، ففكرة الهضم والتمثيل الغذائي سوف تظهر فى مرحلة متأخرة . لكنهم يتصورون أن الآلهة بكل قوتها أصبحت قائمة داخلهم . فاذا كان الاله يدخل من الفم ، فلماذا لا يقال ان هذه اللغة المبدعة أو الغناء الرائق الخارجين من الفم هما أيضا من قوة الجن ؟ ولماذا لا يقال ان العمارة الهائلة هى كذلك من قوة الجن ؟ لماذا لا يقال هذا ونحن فى هذا المساق الوجدانى أمام تجارب تتم بالقوة العاطفية وأمام أعمال رائعة تتسم بالقوة كذلك ؟ ان الأمر كله متغلغل فى هذا الضرب المسرف فى المشاعر من الوجود الانسانى .

جـ ـ ويأتى الدين ليكبح جماح العقل الأسطورى ، فهو يحد من انطلاقته ، ويضعه تحت هيمنة قوة فائقة هى الله ع زوجل . يفعل الدين هذا باقتراح مفهوم جديد يعارض به مفهوم الالقاء الفمى الذى كان سائدا من قبل . هذا المفهوم الجديد هو ما أسميناه بمفهوم التأييد . وهو يثبت لونا من العون الغيبى الذى يتلقاه الشاعر . لكن هذا العون لا يمتد ليصبح القاء ، أو ليحمل عنه مسئولية الابداع . انه دعم روحى ووجدانى يغذو مشاعر الفنان ويضاعف من قوتها ، ثم يترك له أمر اخراجها فنا . وهكذا فان الجدل الذى ينظم حركة الحياة العربية قد ولد من مفهوم الالقاء مفهوما مناقضا له هو مفهوم التأييد . وقد شاع هذا المفهوم . شاع فيما نسميه شعر الالتزام فى الأدب العربى . بل اننا نعتقد أنه القاعدة التى استندت عليها العمارة الاسلامية .

د ـ ولم يكن مفهوم التأييد غاية المطاف فى نظرية الالهام . لقد دعت الطبيعة المفتوحة لمفهوم التأييد الى اعادة التأمل فى مفهوم الالهام . وكان هناك عامل ثان قد جدد الاهتمام بهذه النظرية يتمثل فى النمو المتصاعد للدراسة المنهجية لموضوع الابداع الفنى ومحاولة أصحاب نظرية الالهام أن يجاروا هذا الاهتمام الجديد المناقض لنظريتهم . وكان العامل الحاسم فى هذا الصدد يتمثل فى بنية المجتمع العربى بعد الاسلام ، وما احتوته من تناقضات . وسوف نعالج هذا العامل بعد قليل . أما الآن فيكفينا أن نوضح أن المفهوم الجديد الذى نسميه « مفهوم الكشف » قد تولد من المفهومين القديمين : الالقاء ، والتأييد ، وأنه كان بمثابة المحاولة الأخيرة من الحضارة لاستبقاء فكرة الالهام . وكانت الصياغة الأخيرة مشغولة بمنافسة المفهوم المنهجى الذى أتى به الدارسون الملتزمون بالنظر

العلمى . لذا قام هذا المفهوم النهائى على استيعاب الحقائق الجديدة التى ولدها المفهوم المنهجى والتى تقوم على رؤية الدور الحاسم الذى تقوم به الارادة الانسانية فى عملية الابداع . وأدى التذبذب بين الأصل الانفعالى ، أو الوجدانى للالهام ، وبين الصياغة العقلية المرادة له الى انقسام الصياغة النهائية الى صياغتين ، احداهما صوفية ، والثانية فلسفية . وكان الجامع بينهما هو اثبات أثر غيبى على ظاهرة الابداع الفنى . أضف الى ذلـك أنهما عملا على استبقاء مفهوم الالهام حاضرا أمام العقل العربى .

هـ ـ لماذا أريد لمفهوم الالهام أن يبقى أمام العقل ؟ الأغرب ، والأكثر مدعاة للدهشة والتساؤل هو ظهور مفهوم الالقاء بذات صـيغته القديمة بعد الإسلام ، وهو الأمر الذى حد من شيوع مفهوم التأييد كثيرا . يرجع هذا فيما نعتقد الى البنية التركيبية للمجتمع العربى فى الدولة الأموية والعباسية . اننا نريد أن نقرر أن معاودة فكرة شياطين الشعراء الظهور كان من قبيل التمرد على نظام الحكم العربى آنئذ . اننا نرى فى معاودة هذه الفكرة تمردا حقيقيا وأصيلا على الحكم ، وعلى بنية المجتمع ذاتها ، تلك البنية التى كانت تهدر كثيرا من امكانات الهوية الاسلامية ، وتحد من ممارسة العقل الاسلامى لوجوده الخاص . لكن التمرد ههنا لم يتخذ صورة اعلان التمرد أو العصيان ، بل اتخذ صورة معرفية أصيلة ، تكشف عن الجوهر المعرفى للفن ، وتتمثل فى الكشف عن التشابه الغريب بين بنية المجتمع الجاهلى والمجتمع الجديد . فبرغم التقدم المذهل الذى جابه المجتمع الجديد ، وبرغم التعقد الملحوظ فى بنيته ، الا أن البنية الأساسية له كانت تشبه البنية الأساسية للمجتمع القبلى . الأمة الاسلامية على ضخامتها وامتدادها كانت تحكم على ذات الأساس القبلى الفردى القديم . وكما كانت القبيلة تنقسم الى بطون وأفخاذ وأحياء ، وما الى ذلك ، غدت هذه الأمة الضخمة مدنا وقرى ، وطبقات من السادة والعبيد ، كما كانت القبيلة طبقات من السادة والعبيد . الأخطر من هذا أن الدفعة العقلية الرائعة التى نالها العقل العربى مع ظهور الاسلام لم تنل حظها الموفور من الاندفاع واقتحام المجاهل ، برغم جميع ما انجزته من مكتشفات ومبهرات . ذلك أنها كانت دائما محدودة بحدود ذات البنية التى لم تنتفع كثيرا من المجتمع الاسلامى المثالى الذى أسسه الرسول فى المدينة المنورة . ونحن نستطيع أن ندعم وجهة النظر هذه بالكشف عن اللحظات التاريخية التى تم فيها معاودة القول بالجن الموحية . ومن الممكن لباحث مثل طه حسين مشغول بملاحظة مسألة الوضع أن يرى فى هذه المعاودة لونا من الوضع أو الزعم الكاذب ، لكننا ننظر الى هذه اللحظات التاريخية على أساس أن العقل العـربى قد عاود التفكير طبقـا للنهج الأسطورى لمعاودة ظهور الظروف الموضوعية التى أدت من قبل الى ذلك اللون من التفكير . والخطوة الأولى

فى تصور الأمر على نحو صحيح تبدأ بمذاكرة ما كانت الدولة الاسلامية الأموية والعباسية تمور به من صراعات وثورات(*) . لا شك أن هذه الصراعات التى دارت حول السلطة والحكم تكشف ما فى نفوس الناس من أن نظام الحكم ، وبنية المجتمع حينئذ ، ليسا على النحو المثالى المرجو . ولقد امتدت هذه الصراعات فى النفوس الى أن شملت الصراع حول التفوق فى العلم ورواية الأدب . ولدينا خبر نريد أن نوجه اليه الأذهان لدلالته الواضحة على قيام هذا الصراع العلمى والأدبى ، ولوقوعه فى مرحلة مبكرة من فتوة الدولة . يروى لنا صاحب الأغانى أن عبد الملك بن مروان فى أحد مجالسه قد سمع الشعبى يروى أبياتا للنابغة قالها فى وصف غلام ، ولم يكن ابن مروان قد اطلع على هذه الأبيات ، فاستبقى الشعبى ليحدثه فى الشعر ويروى له من محفوظه النادر عيون الأدب وجواهره . لكن الشعبى كان كلما يروى شيئا يجد عبد الملك حافظا له ، بل يجده فوق هذا ، يروى له ردا عليه أبياتا أخرى أقوى . أى أن المجالسة قد تحولت الى مناظرة غير صريحة . ويقول صاحب الأغانى ان هذه المجالسة قد استمرت شهرين دون أن يبلغ الشعبى من عبد الملك مبلغ الاعجاب بمحفوظه ، ودون أن يروى له شيئا ليس عند عبد الملك علم به ، أو علم بما يفوقه ، الا أبيات النابغة فى الغلام . شق هذا على الشعبى كثيرا ، وحينئذ قال له عبد الملك : « يا شعبى ، انما أعلمتك هذا لأنه بلغنى أن أهل العراق يتطاولون على أهل الشام ، يقولون : ان كانوا غلبونا على الدولة فلم يغلبونا على العلم والرواية ، وأهل الشام أعلم بعلم أهل العراق من أهل العراق ... » (٢٦٢) ودلالة عبارة ابن مروان على الصراع العلمى والأدبى بين العراقيين والشاميين جلية . فوق هذا فان العبارة ترد هذا الصراع الى صراع أسبق على الدولة والسلطة . أضف الى هذا أن الخبر كله صريح فى اظهار ان الحكام حينئذ لم يتركوا الوجدان الشعبى الغاضب يهنأ بفوز فى مجال العلم يعادل به الغلبة التى منى بها فى الصراع على الدولة ، بل نافسوه فى مقام العلم ، وأرادوا أن يتموا لأنفسهم الغلبة فى كل شيء . فاذا أغلق على الناس باب العلم فان الباب المفتوح حينئذ هو

(*) لن ننزلق الى اهمال المنهج التحليلى والتحول الى المنهج التاريخى ، فليس هدفنا مما سوف نسوق من أخبار أن نؤكد رؤية تاريخية محددة الوقائع ، بل هدفنا أن نؤكد امكانية اثبات صحة المبدأ التحليلى الذى نراه ، والذى يرى أن الظاهرة التى ندرسها تعود الى لون خاص من رؤية العالم ، أو من صياغة علاقة الانسان بالعالم فى ظرف حضارى ملىء بالصراعات . ونحن بهذا نفتح الباب أمام المناهج التاريخية لدراسة اللحظات التاريخية الهامة التى عاود فيها القول بالقوى الغيبية الظهور على نحو جاهلى خالص ، وما سوف نقدمه فى هذا الصدد من رأى ليس الا نموذجا يؤكد امكانية نجاح البحث التاريخى فى الكشف عن أمثال هذه اللحظات الحاسمة فى تولد الوعى الجديد .

(٢٦٢) الأغانى – ١١/٢٣ .

باب الخرافة ، أو لنقل باب التفكير الأسطورى · يضاعف من دافع ولوج هذا الباب الاخفاق الذى آلت اليه الثورات المتعاقبة · الشعبى نفسه خرج مع ابن الأشعث ثائرا على الأمويين ، وعلى عسف الحجاج خاصة ، وآل الأمور بالثورة كلها الى الاخفاق (٢٦٣) ·

وهنـــاك مصـــدر هام لا يكف الدارسون عن النظر فيه كلما عنوا بموضوع شياطين الشـــعراء · ذلك هو كتاب أبى زيد القرشى « جمهرة أشـــعار العرب » · ومع اهتمـــامهم به فان الروايات التى فيه لم تدرس على نحو جيد · وهناك طائفة من الروايات فى هذا الكتاب تدور كلها حول شخص واحد ، لم يلتفت أحد الى طابع الوحدة المتســـمة به · اختلفت الروايات فى ذكر صفة هذا الشخص ، فأحيانا تكتب المروزى ، وأحيانا تكتب الزرودى · فاذا كانت الأولى فهى نسبة الى مرو المعروفة فى فارس غير بعيد من العراق · واذا كانت الثانية فهى نسبة الى زرود التى يقول محقق الجمهرة انه موضع كثير المال لا يزال معروفا بهذا الاسم فى طريق حاج العراق الماثل بحائل قبلها (٢٦٤) · ولم نجد فى معجم البلدان سوى زرد : بفتح الأول وسكون الثانى ، ودال مهملة ، ومعناه بالفارسية الأصفر : وهى من قرى اسفرايين من أعمال نيسابور ، ينسب اليها أحمد بن محمد الزردى اللغوى الأديب (٢٦٥) · ونضم الى هذا كله موضعا رابعا وهو جبل سواج الذى قدمنا القول ، نقلا عن ياقوت ، بأنه موضع عن طريق الحاج من البصرة بين فلجة والزجيج · ألا يحق لنا ، خلوصا من هذا كله ، أن نقول ان منطقة أعرابية خصبة ، جنوب العراق ، قريبة من فارس ، على طريق الحاج ، قد كان لها السبق فى اخراج كثير من روايات الشياطين الموحية الى الشعراء الى الوجود ؟

اننا اذا تابعنا أخبار الجمهرة نجد خبرا يروى عن ابن المروزى ، أو لعله الزرودى ، أو أيا كان ، عن أبيه أنه قد خرج وراء بعير فلقى شيخا فلما حادثه عرفنا من الحديث أنه هبيد شيطان عبيد وطائفة من أسماء الشياطين وأصحابهم من الشعراء (٢٦٦) · وفى خبر ثان نجد مظعون الأعرابى قد أثر فيه الخبر الأول فلهج به وأحب اذ علم أن لشعراء العرب شـــياطين تنطق به على ألسنتها أن يعرف ذلك ، فكان يخرج فى الفيافى ليلا ونهارا ، فكلما لقى راكبا ذاكره شيئا مما هو فيه ، فلا يزال الرجل يخبره بما

---

(٢٦٣) ابن خلكان : وفيات الأعيان ــ بيروت ــ دار الثقافة ــ ١٤/٣ ·

(٢٦٤) جمهرة اشعار العرب ــ ٤٩/١ بالهامش ·

(٢٦٥) معجم البلدان ــ ١٣٦/٣ ·

(٢٦٦) الجمهرة ٤٧/١ ــ ٤٩ ·

يستدل به على ما سمع حتى جمع من ذلك علما « حسنا » (٢٦٧) . ومن المدهش أن يكون مظعون هذا ابن أعرابى ثم لا يكون عالما بفكرة الشياطين الموحية ، رغم ما نجد الجاحظ لا يفتأ يردده من أن القول بالاتصال بالجن انما هو شائع فى الأعراب والعامة (٢٦٨) ، على أساس أن هذا القول راجع الى العجز عن تفسير الوقائع وشعور النفس بالوحشة والخوف خاصة حين التفرد فى الفلوات ، أو حين المغالاة فى اعمال الفكر فى مجاهل الحياة . ومن الممكن أن يدفعنا هذا الى الشك فى هذه الأخبار ، والحكم بوضعها ، كما انتهى الجاحظ الى الحكم بأن كثيرا من أدلة القائلين بالاتصال بالجن موضوعة (٢٦٩) ، لكننا لا نرى هذا لأن الخبر نفسه يدل على أن كثيرا من السفار الذين كان يراجعهم مظعون كان لديهم أخبار عن الشياطين الموحية . ان جهل مظعون بفكرة الشياطين الموحية انما هو دليل على انقطاع القول بها بعد الاسلام مدة من الزمان ، ثم معاودتها للظهور بعد توافر الأسس والظروف الاجتماعية لها . والخبر السابق يدل بوضوح على شيوع القول بهذه الفكرة خاصة فى الموضع الذى حددناه . يعقب ذلك الخبر خبر ثالث عن الزرودى ، الذى هو مدار الأمر ، وقد كبر وشاخ وضعف ولزم بيته فيأتيه ليلا رجل من « أهل الشام » يخبره خبرا يؤكد صحة القول بالجن الموحية . وقد يقال ان أهل الشام قد شاركوا ــ ها هم ــ فى هذه الروايات لكن نص الخبر يصرح بأن هذا الرجل من أهل الشام قد نزل ببيت رجل قريب من الطريق ، لا يبعد فوق ثلاث ليال عن زرود ، وأن هذا الرجل الذى استضاف الشامى كان مسحل السكران بن جندل صاحب الأعشى من الجن (٢٧٠) وقد حسنت هذه الرواية للزرودى ما كان قد أخبره به أبوه فى أول هذه السلسلة من الأخبار . يعقب هذا خبر رابع عن مطرف الكنانى عن ناس أن رجلا من أهل « زرود » حدثهم عن أبيه عن جده أنه خرج يطلب فحلا بليل فلقى رجلا نعرف من تمام الخبر أنه لافظ بن لاحظ صاحب امرىء القيس (٢٧١) فهل يبقى لدينا شك أننا أمام سلسلة من الروايات مسرحها مكان بدوى محدد ، يشرف على الصحراء ، كما يشرف على الحضر ، يشرف على طريق الحجاج الى الحجاز حيث الأرومة العربية ، كما يشرف على الطريق الى فارس حيث الأرومة الأعجمية التى شاركت فى

---

(٢٦٧) نفسه ــ ٤٩/١ .

(٢٦٨) راجع الحيوان ــ ٢٠٢/٦ ومواضع أخرى متفرقة .

(٢٦٩) الحيوان ٢٨/٦ ونعتقد أن الجاحظ لم يوفق فى تفسير الظاهرة ، وأن ارجاعه القول بالجن الى قصور الذهن والشعور بالوحشة لا يختلف كثيرا عما سبق لنا مناقشته من تفسيرات للظاهرة ، أو لنقل ان المحدثين لم يتقدموا على الجاحظ كثيرا .

(٢٧٠) الجمهرة ــ ٤٩/١ ، ٥٠ .

(٢٧١) الجمهرة ــ ٥٠/١ ــ ٥٢ .

التنافس لنيل السلطة أو الحظوة ؟ فى هذا المسرح الغامض تخلقت فئة من الأساطير التى عاودت المسلك العقلى القديم • فى هذا المسرح الغامض ظهر التشابه بين بنية المجتمع الجاهلى القديم وبنية المجتمع الحضرى الجديد • لم يكن الأمر حنينا الى الماضى الزاهر ، أو العهد الذهبى القديم ، كما ظن بعض الباحثين (٢٧٢) • ان الاعجاب بالشعر الجاهلى لم يكن حنينا الى الماضى وانما هو يخفى ذات الشعور بأن بنية الحياة الجاهلية ما زالت قائمة ، وذات الشعور بالطعن على حاضر الدولة التى تخطت الدفعة الاسلامية العظيمة ، التى انطلق فيها الصحابة يمارسون وجودا أصيلا يقدمون فيه بلا تردد جميع امكانات وجودهم • لكن الدارسين فى اهمالهم لدراسة أثر التفكير الأسطورى المتمثل فى القول بشياطين الشعراء على العقل العربى قد ضيعوا كثيرا من أمثال هذه الدلالات الضمنية الهامة ، بل الخطيرة • انه طعن على الحاضر • انه كشف معرفى قائم على ملاحظة التشابه الغريب بين بنية المجتمعين : الجاهلى والاسلامى ، فى الأسس العامة • ولعلنا نستطيع أن نوضح فى القسم التالى الجهد الشديد الذى بذله العلماء فى مقاومة هذا النزوع الى استخدام ضرب من التفكير لا يقبله الاسلام بحال ، ولا يقبله العلم على أى نحو من الأنحاء • يكفينا الآن أن نشير الى الجدال الشديد الذى واجه به الجاحظ هذا الضرب من التفكير ، طاعنا عليهم مسلكهم ، مؤكدا أسس الموقف العلمى الذى لا يفسر الظواهر بالغيبيات ، متوسلا فى ذلك بموقف الاسلام نفسه الذى حفل بنصوص تؤكد أن الجن ممنوعون من القدرة على أى شىء مما كانوا يقدرون عليه منذ ظهور الرسول عليه الصلاة والسلام (٢٧٣) ، لكن الجاحظ للأسف لم يدرك أن ضخامة الفئة التى يجادلها انما ترجع الى ظواهر خطيرة تشقق بنية المجتمع الاسلامى حينئذ ، وأودت به آخر المطاف •

و ــ الآن نسأل ، كيف نقرأ الأخبار الواردة عن الالهام العربى القديم ؟ يتم ذلك فيما نرى عبر الخطوات الآتية :

١ ــ تحديد المصطلحات الواردة بالخبر بالرجوع الى قائمة المصطلحات التى عرضناها كوسيلة ارشاد • مع وجوب التمييز بين المصطلحات التى تسمى قوى غيبية محددة ، وتلك التى تسمى نوع الايحاء الذى يشير اليه النص • وهذا التحديد ضرورى للخطوة الثانية •

---

(٢٧٢) عبد الرازق حميدة ــ شياطين الشعراء ــ ص ١٥٣ •

(٢٧٣) الحيوان ٦/٢٦٤ ــ ٢٨١ وسوف تجد تمام المناقشة فى هذا الموضع ، وتجد فيه صورة من الجدل العقلى الشديد الذى أثارته العودة الى ترديد فكرة الجن الموحية ، ومحاولة دعمها بنصوص دينية ، بعضها موضوع ، وبعضها مؤول بضرب من التأويل جعل الجاحظ يقول : لا يهلك الناس شىء كالتأويل •

٢ ـ تحديد المفهوم الفاعل الذى أورده النص فى ثناياه ونحن الآن نميز بين ثلاثة مفاهيم : الالقاء ، التأييد ، الكشف • على أن يكون معرفة زمن النص مؤشرا يعيننا على التمييز بين مفهوم الالقاء فى ظهوره الأول فى الجاهلية ، والمفهوم نفسه فى ظهوره الثانى فى الدولة الأموية • وهذه الدقة فى تحديد المفهوم الفاعل ضرورة منهجية لتفسير النص •

٣ ـ الرجوع الى الأساس النظرى للتفكير الأسطورى كما عرضناه بغية اضفاء الدلالات الحقيقية التى تكمن وراء الألفاظ على معنى النص ، فيتم بهذا وضعه فى سياقه الصحيح على المستوى التاريخى : اجتماعيا ، وعلى المستوى الفردى : نفسيا ، وعلى المستوى الفنى والجمالى الخالص المتعلق بمفهوم الفن فى فترة من الفترات يندرج النص فى سياقها •

٤ ـ تحديد الأثر الجمالى والنقدى للنص يحتاج الى التمييز بين نوعين من الآثار : يتعلق أولهما بعملية الابداع الفنى من حيث هو يحـدد للفنان الطريقة التى سوف يلجأ اليها فى استلهام الفكرة وحل مشكلات الابداع • ويتعلق ثانيهما بعملية قراءة النصوص الأدبية والأعمال الفنية عموما ـ من حيث انه يوجه الذهن الى قراءتها فى اطار من دلالات أسطورية محددة قد تكون ماثلة فى العمل الفنى وقد لا تكون •

ولايضاح هـذه الخطوة المنهجية الأخـيرة نسوق هذا الخبر • جاء رسول من عند بشر بن مروان الى جرير بكتاب على أن يعود بالرد شعرا • لكن جريرا أفحم ولم يجد الشعر • وبينما هو فى حالة من الضيق والحرج هتف به صاحبه من الجن من زاوية البيت : أزعمت أنك تقول الشعر ! ما هو الا أن غبت عنك ليلة حتى لم تحسن أن تقول شيئا فهلا قلت : ـ

يا بشر حق لوجهك التبشير هـلا غضـبت لنا وأنت أمير

فقال له جرير : حسبك ، كفيتك (٢٧٤) •

فى هذا الخبر نجد فكرة الجن الموحية ماثلة واضحة • وهى بالنسبة لعملية الابداع الفنى تدعو الشاعر ، علاجا لحالة الافحام التى لا يطيقها الشعراء ، أن يستلهم الجن • هذا الاستلهام لم يقل به جرير صراحة لكنه وصله من خلال الايغال فى شعوره بالضيق • هذا الايغال فى الشعور قد رد جرير ـ المهيأ تماما لهذا الضرب من التفكير ـ الى الحالة القديمة التى يعاين فيها تلك الرموز الأصلية : الجن • وهى رموز لأنها قوى كامنة فى النفس بفعل ممارسة التفكير الأسطورى ذاته • وما أن يرتد جرير الى الحالة

(٢٧٤) الأغانى : ٦٨/٨ ، ٦٩ •

القديمة حتى يرى الجنى • نحن نصدق جريرا حين يقول انه حادث الجنى وأخذ عنه الشعر ، نصدقه برغم السخرية الواضحة فى كلام الجنى • نحن نصدقه دون أن نصدق أن البيت حينئذ كان به جن • اننا نقدر فحسب ذلك اللون من التفكير الذى يتأدى اليه بالاستغراق فى أزمته • لا يعنى هذا أن كل استغراق يؤدى الى مطالعة الجن واستخدامه • لكن ظروفا حضارية وانسانية قد سبق الاشارة اليها يمكن لها أن تدفع بالانسان الى هذا الضرب من التفكير •

وبالنسبة للقصيدة نفسها ، مدحية بشر ، فانها بلا شك قد صيغت من خلال عقل غارق فى الأسطورة • ومعرفة هذه الحقيقة لابد أن تدفعنا الى أن نغامر بقراءة جديدة لشعر جرير تقوم على استيضاح سمات الأسطورية الكامنة فيه • وهذا ما نطالب به الباحثين •

وهذا خبر ثان عن الفرزدق ، لقى فى أحد المجالس فتى أنصاريا ، أنشده الفتى قصيدة لحسان بن ثابت من نيف وثلاثين بيتا • وتحداه الفتى أن يضع مثلها ، وأجله لهذا سنة كاملة • فخرج الفرزدق مغضبا مفحما ، ثم أتى القوم فى يومه الثانى ، فقال عن الأنصارى : ـ « قاتله الله ، ما منيت بمثله ، ولا سمعت بمثل شعره ، فارقته وأتيت منزلى ، فأقبلت أصعد وأصوب فى كل فن من الشعر ، فكأنى مفحم لم أقل شعرا قط ، حتى اذا نادى المنادى للفجر رحلت ناقتى ، وأخذت بزمامها ، حتى أتيت ريانا ، وهو جبل بالمدينة ، ثم ناديت بأعلى صوتى : أخاكم أخاكم ، يعنى شيطانه ، فجاش صدرى كما يجيش المرجل فعلقت ناقتى ، وتوسدت ذراعها ، فما قمت حتى قلت مائة بيت من الشعر وثلاثة عشر بيتا ••• » (٢٧٥) •

هذا الخبر أكثر وضوحا فى القول بالاستلهام • ان الشيطان لم يظهر واضحا • لقد استخدم جرير مصطلح « الهاتف » فى خبره • أما الفرزدق فهو يستخدم مصطلح «الاخوة» الذى يرادف «الصحبة» • ومن الجلى أن الخبرين يريدان أن يثبتا البراعة للشاعر لا للجنى • فجرير يأخذ عن الجنى البيت الأول فحسب • والفرزدق لا يأخذ سوى جيشان المشاعر • هذا الابراز لارادة الشاعر من أثر المفهوم المنهجى للابداع الفنى الذى ساد حينئذ • اننا أمام مفهوم الالقاء فى ظهوره الثانى • ومن الجلى أن المفهوم هنا أقل صراحة من ظهوره الأول ، وذلك لملاحقة دواعى التطور الحضارى • وليس من شك فى أن الشاعرين يقللان من دور الجنى لحسابهما الخاص • انهما يريدان أن يثبتا لنفسيهما البراعة ، لكنهما ، آخر الأمر ، يلجآن الى القوى

---

(٢٧٥) الأغانى ـ ٢١/٣٦٧ •

الغيبية . اننا نصدق الفرزدق فى كل ما رواه كما صدقنا جريرا . لا نصدقه بمعيار الصحة التاريخية ، بل نصدقه بمعيار ثان . ان الفرزدق وجرير كليهما يريدان أن يوضحا لنا تلك الازدواجية العقلية التى عاشها العقل العربى أيامها . ان التفكير الأسطورى يجاور التفكير العلمى . وما أن يفقد المرء شعوره أو رباطة جأشه ، فانه يتحول بسهولة الى الأسطورية. وهذا قد يتم بغير طقوس خاصة كما حدث لجرير ، أو من خلال طقوس كما حدث للفرزدق . والطقوس ههنا تذكر بما سوف نطالعه عند أصحاب المنهج العلمى من نصائح للمبدعين حتى يجدوا القدرة على قول الشعر (٢٧٦) . ان التفكير الأسطورى عند الفرزدق يحاول أن يستوعب تلك الأفكار التى عمل العلماء النقدة على بثها فى البيئات الأدبية المختلفة . واذا كان التفكير الأسطورى مصرحا به على هذا النحو عند الشاعرين ، فلماذا لا نعيد النظر فى شعرهما بحيث نستجلى السمات الأسطورية فيه ؟ وسوف يكون من السذاجة أن نبحث عن هذه السمات متوقعين أن نجدها فى صورة أساطير واضحة فى شعرهما . اننا نستطيع أن نجدها ماثلة فى صميم التهاجى الذى كان معروفا فى شعرهما باسم النقائض . بل ان الدور الفنى الذى لعباه يشبه من بعض الوجوه الدور الفنى الذى لعبه الشعراء الصعاليك بجامع العقل الأسطورى المسيطر على الفريقين جميعا . ومثل هذه الملحوظات الأولية جديرة ، بلا شك ، بكثير من الدرس والتمحيص ، وهو ما نوصى به الباحثين .

لنقارن الآن هذين الخبرين بهذه الأبيات للأعشى :

وما كنت ذا خوف ولكن حسبتنى	اذا مسحل يسدى لى القول أفرق
شريكان فيما بيننا من هوادة	صفيان انسى وجن موفق
يقول فلا أعيا بقول يقوله	كفانى لا عى ولا هو أخرق (٢٧٧)

ها هو مفهوم الالقاء فى ظهوره الأول . الشاعر خالص لصاحبه الجنى مسحل . الجنى هو الذى يقول ويسدى القول الى الشاعر . لا توجد أية محاولة لاثبات براعة الشاعر ومسئوليته عما يقول . انه مستسلم تماما لصاحبه برغم أن المشاعر التى يجدها تجاهه هى الخوف أو الفرق . على أن هذا الخوف ليس حائلا بينهما . انه ، على الأصح ، الطريق الذى ينتهى الى أن يفضى به الى الجنى . نحن نعرف أن العالم الأسطورى للشعور هو الذى ينشىء الجن ، ومشاعر الخوف والاستيحاش ـ كما أشار الجاحظ فى الحيوان ـ ذات دور هام فى هذا الأمر .

---

(٢٧٦) يمكن الرجوع مؤقتا الى صحيفة بشر بن المعتمر فى البيان والتبيين كنموذج على ما نريد من النصائح .

(٢٧٧) جمهرة أشعار العرب ـ ٦٣/١ .

واذا كان الأعشى ينسب شعره الى الجن فلماذا لا نرى فى شعره كله هذه الأسطورية ؟ مقدمة القصيدة الجاهلية كانت ذات طابع أسطوري ملحوظ · كان الجن منسوبين الى الخرائب والخلاء · لقد دمرت أرض عبقر ووبار فصارتا ملاعب للجن يذودون عنها المتطفلين · وحين تبدأ القصيدة بالطلل فهل يمكن أن يكون مجرد ذكرى للمحبوب بمعزل عن فكرة القوى الغيبية ؟ لقد كان الطلل مهيبا مخيفا موحشا ، وشعور الخوف أساس أول فى عالم الجن كما توضح أبيات الأعشى · واذا كان الشيء يولد نقيضه فلماذا لا يولد الشعور الانساني الذى يعتوره الخوف والفرق والاعياء والعى والخرق شعورا مناقضا مجنونا فيه ، أي مختفيا فيه ، لكنه برىء مما يعتور نقيضه ، قوى ، عات ، موفق ؛ سديد ؛ حكيم ؛ مبدع ؟

وقد يبدو غريبا أننا نولى اهتماما بأخبار مفهوم الالقاء فوق المفهومين الآخرين · لكن ذلك انما يرجع الى أن المفهومين الآخرين قد انحصرا فى دوائر ضيقة لا يعدوانها عاقهما عن الانتشار عاملان متناقضان اتفقا على الحد من مفهومى الالقاء فى ظهوره الثانى الطاغى ، ورواج المفهوم المنهجى كذلك · ولدينا خبر يوضح لنا بجلاء هزيمة مفهوم التأييد أمام فكرة الشياطين · وفحوى الخبر أن العجاج قد راجز أبا النجم فأنشد العجاج :

قد جبر الدين الاله فجبر

ثم أنشد أبو النجم :

تذكر القلب وجهلا ما ذكر

حتى اذا بلغ الى قوله :

انى وكل شاعر من البشر	**شيطانه أنثى وشيطانى ذكر**
فما رآنى شاعر الا استتر	**فعل نجوم الليل عاين القمر**
عشى تميم واصغرى فيمن صغر	**وجاورى الذل واعطى من عشر**
وأمرى الأنثى عليك الذكر	**فانما يشرب من ذل السؤر**

وارضى باحلابه وطب قد حزر

فلما فرغ من انشاده حمل جمله على ناقة العجاج يريدها ! فضحك الناس وانصرفوا وهم ينشدون قوله :

شيطانه أنثى وشيطانى ذكر (٢٧٨)

---

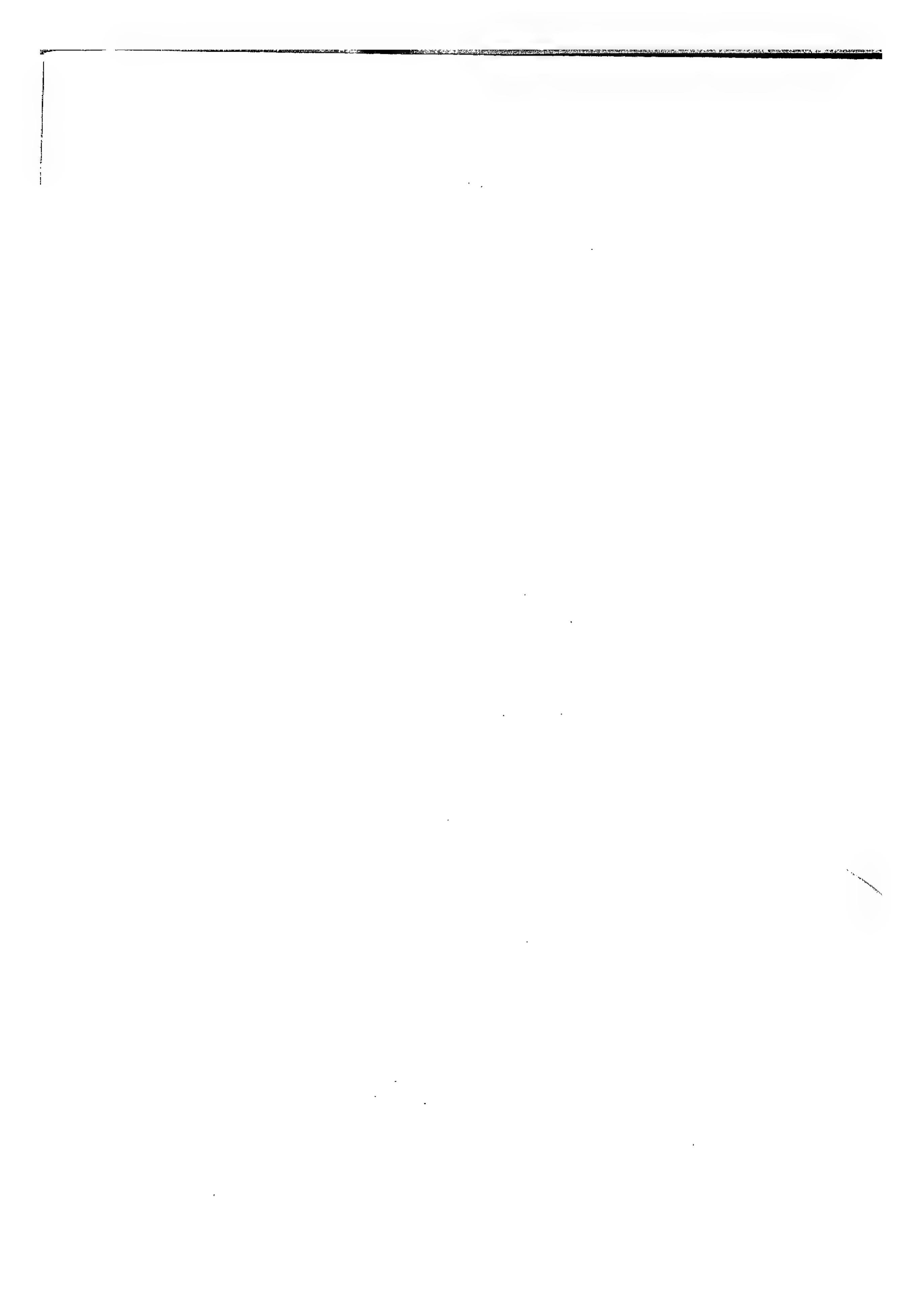
(٢٧٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ــ تح : أحمد محمد شاكر ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ٦٠٣/٢ ، ٦٠٤ ·

فنحن ههنا أمام رجلين : أولهما العجاج يبدأ بذكر الاله الذى حفظ الدين معلنا بهذا أنه يعمل من خلال مفهوم التأييد ، مستلهما العون من الله • وثانيهما هو أبو النجم الذى يبدأ بشئون القلب وهو نبع الأسطورة • وها هو يعلنها حين يقارن بين الشياطين ويجعل لشيطانه الغلبة • قد يقال ان طابع الهجاء هو الذى دفع أبا النجم الى هذا الهذر • يساعد على هذا الرأى مصادفة الجمل والناقة التى أضحكت الناس وأنفذت فيهم قولة أبى النجم • لكننا حين نلحظ الطابع الأسطورى الماثل فى مبالغات الهجاء التى تصعد الى النجوم والقمر ، وتذكر اعطاء العشور ، وهى مفهوم جاهلى يشير الى المذلة ، وفكرة شرب السؤر التى تشير الى الذل على نحو جاهلى كذلك ، فاننا نستشعر من هذا كله نزعة واضحة نحو بث الأسطورية فى الشعر ، ومعاودة القول بمفهومها القديم • ان الناس لم يضحكوا للمصادفة التى وقعت فحسب ، لكنهم ضحكوا لأنهم يريدون أن يدعموا هذا البعث لمفهوم قديم ، وأن ينشروه فى العقول نشورا جديدا • كانت ضحكتهم كافية اذا كان الأمر محض مصادفة هازلة ، لكن ترديد قولة أبى النجم لا يفهم الا اذا وضعناه فى ضوء نزعة اجتماعية واضحة • ولقد هجا أبو النجم فى الأبيات تميما لأن العجاج منها • واذا عرفنا أن أبا النجم كان ينزل سواد الكوفة ، واذا تذكرنا ذلك اللقاء بين العجاج وأبى هريرة ، وذلك التحذير الهام الذى وجهه أبو هريرة للعجاج ، يحذره من يوم يطغى فيه بقعان الشام (أى أبناء الاماء الروميات الذين يؤمرون فى الشام) على العراق ، وينتهى اليهم أمر صدقتها ، ويدعوه الى مداراتهم حينئذ لأنهم الى زوال ؛ ولأن الأجر الحق عند الله (٢٧٩) واذا وضعنا هذا كله فى سياق المنافسة بين العراق والشام فى مجال العلم والأدب والسلطة جميعا ، فاننا نستطيع أن نرى هذا التراجز فى ضوء جديد يؤكد الاصرار على بعث المفهوم القديم بعد أن تهيأت الشروط الموضوعية لهذا البعث والاحياء •

لكن هذا الاصرار الذى عوق كثيرا من الأفكار ، لم يستطع أن يعوق الاندفاعة الاسلامية نحو العلم ، ولم يستطع أن يشغلها عن السؤال عن التفسير العلمى للظواهر ، فظهر من العلماء النقاد طبقة متميزة فى المجتمع الاسلامى ، أعادت النظر فى ذات السؤال القديم ، الذى طالما شغل العقول ، والذى يؤول الى : من أين يمتاح المبدع ما يأتى من ابداع ؟ وبعبارة أخرى : ما الفهم السليم لظاهرة الابداع الفنى ؟

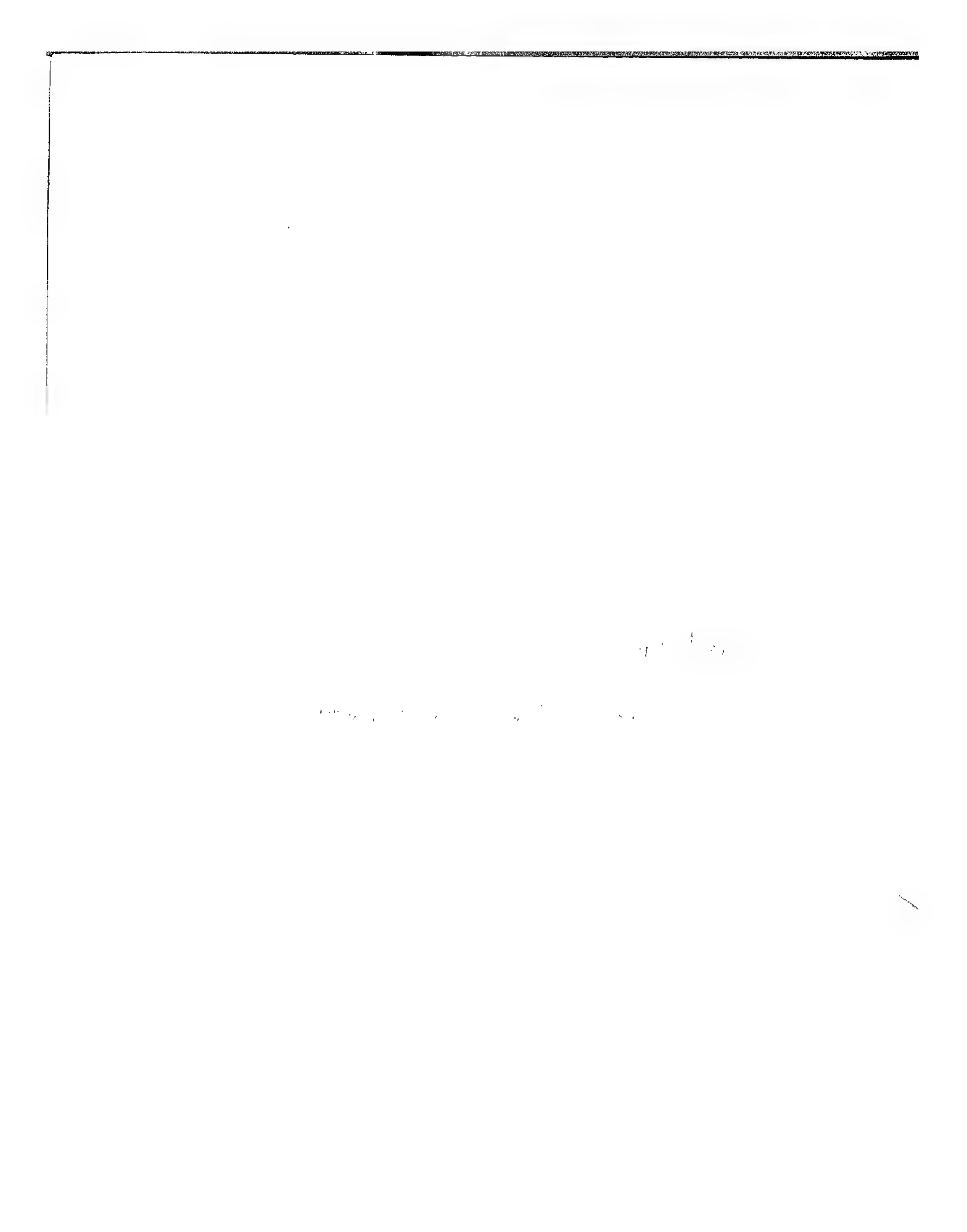
---

(٢٧٩) انظر نص اللقاء فى المصدر السابق ـ نفس الجزء ـ ص ٥٩١ ـ وقد آثرنا ان ننشر كلام أبى هريرة بلغتنا لأنه فى حاجة الى بعض شرح •



القسم الثانى :

المفهوم المنهجى للابداع الفنى



ـ ١ ـ

مشكلة المنهج فى النقد القديم

كان المفترض أن نفتتح دراسة المفهوم المنهجى للابداع الفنى فى النقد القديم بأن نعرفه ، لكننا لا نستطيع هذا قبل أن نصف المنهج القديم ٠ ويزيد الأمر صعوبة غياب أى تعريف كاف للمنهج القديم ٠ فالباحثون يدخلون على الموضوع ببساطة كأن فكرة المنهج واضحة بذاتها لا تحتاج الى شرح ٠ وأبسط تحليل لسياقات كلمة المنهج فى كتابات الباحثين يكشف عن طبيعة الأزمة : فالكلمة يتراوح معناها بين تنظيم المؤلف العلمى ، والتحصن ببعض ضوابط الموضوعية ، وتنظيم المعارف فى قوانين ضابطة ٠ أما اذا قلنا ان المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية ، فاننا نكون بعيدين ، بهذا الفهم الشامل ، عن الاستخدامات الشائعة للكلمة ٠

على أن السؤال عن طبيعة المنهج من حقه أن يأتى بعد الفراغ من سؤال اسبق ٠ فهناك من الباحثين من يتساءل عن وجود علم للنقد عند العرب ٠ ومن الجلى أن حسم هذا التساؤل هو الخطوة الأولى فى بحث المنهج ، فان كان النقد علما فله منهج ، فان لم يكن فرغنا من قضية المنهج الى نفيها ٠ وهكذا نبدأ بالسؤال : هل كان عند العرب ما يمكن أن نسميه « علم النقد » ؟ ٠ لقد أثار الشيخ أمين الخولى السؤال الأخير ، وانتهى ، فى الاجابة عليه ، الى أن العرب لم يضعوا للنقد علما خاصا به ، واستدل على ذلك بأدلة عديدة نوجزها فيما يلى : ـ

١ ـ ان قوائم العلوم عند العرب قد خلت من علم خاص بالنقد (٢٨٠) ٠ وهذه الملحوظة قد لحظها المرحوم طه أحمد ابراهيم كذلك (٢٨١) ٠

---

(٢٨٠) أمين الخولى : النقد والحياة : ـ دراسة بمجلة الأدب ـ القاهرة ـ ع ٣ ـ مايو ١٩٥٦ م ـ ص ٦ ، ٧ ٠

(٢٨١) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ دار الفكر العربى ـ بدون تاريخ ـ ص ١٣ ٠

٢ ـ قلة آثار العرب فى النقد حتى ان حاجى خليفة لم يذكر فى كشف الظنون الا أربعة كتب تحت عنوان نقد الشعر (٢٨٢) ٠

٣ ـ أما كتب كالموازنة أو الوساطة فهى « لا تتصدى لأفق فسيح ، يؤصل أصولا فى النقد » (٢٨٣) ٠

وينتهى آخر الأمر الى القول ان العرب مارست « العمل النقدى » دون أن تضع « علما » للنقد ٠ ولقد خالف الدكتور طه حسين نظرية الخولى هذه ، وذهب الى اثبات علم النقد للعرب ، مع ايضاح أنهم أطلقوا على هذا العلم اسم البيان أو البلاغة (٢٨٤) ٠ وذهب المرحوم طه ابراهيم الى ذات المذهب (٢٨٥) ٠ وأهم أدلة هذه النظرية المضادة عبارة نقلها الانبانى فى حاشيته على رسالة الصبان عن السيوطى فى حاشيته على البيضاوى ، يقول فيها السيوطى : « وكان المتقدمون يسمون علم البلاغة وتوابعها بعلم نقد الشعر ، ونقد الكلام ٠٠٠٠ » ، وقد بذل الشيخ الخولى جهدا كبيرا ليجرح هذا النص (٢٨٦) ٠

وفى الامكان أن ننتفع بالنظريتين معا ، وأن ندفعهما معا ، فى نفس الوقت ٠ من جهة أولى فان الرجوع الى قائمة العلوم العربية فيه خطأ علمى ، فهى قائمة خادعة توحى بتمايز العلوم واستقلال كل منها عن سائرها ، بينما هى فى الواقع متداخلة تداخلا شديدا ٠ فلقد كان نشاط العالم القديم يتوزع علوما كثيرة ، كما كان حال ابن سينا ، وعبد القاهر ، والجاحظ ، وسائر رموز التراث ٠ وانما لم تضع العرب « علما » خاصا بالنقد لأنه موضوع « العلم » باطلاق اللفظ وتعميمه ٠ فجميع العلوم تقبل على الأدب : اللغة ، التفسير ، التاريخ ، الحيوان ، الخ ؛ حتى استعان الطب بالشعر التعليمى ، فوضع ـ مثلا ـ ابن سينا أرجوزة فى الباه ضمن أبحاثه الطبية (٢٨٧) ٠ ومن جهة ثانية لا نستطيع أن نسوى ـ كما يشير طه ابراهيم بحق (٢٨٨) ـ بين مصطلحى البيان والنقد ، فالنقد أرحب

---

(٢٨٢) الخولى : المقال السابق ـ ص ٨ ٠

(٢٨٣) نفس الموضع ٠

(٢٨٤) طه حسين : تحية من الأستاذ العميد للأمناء ـ مجلة الأدب ـ ع ٤ ـ يونية ١٩٥٦ م ـ ص ٦ ٠ وانظر رد الخولى عليه فى ع ٥ ـ يوليو ١٩٥٦ ص ص ٧ ـ ٩ ٠ والنقد ورده صورة رائعة من الحوار العلمى المهذب العامر بالمودة الباحث عن الحقيقة ٠

(٢٨٥) طه ابراهيم : تاريخ النقد ـ ص ١٣ ٠

(٢٨٦) الخولى : النقد والحياة ـ ع٣ ـ ص ص ٨ ـ ١١ ٠

(٢٨٧) د٠ عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس ـ ص ٣٤ ٠ ويبدو أن الموقف القديم يشبه الموقف المعاصر حيث أصبح كل مثقف بثقافة أو بعلم يمارس النقد ويدعى المنهجية ٠

(٢٨٨) طه ابراهيم : تاريخ النقد ـ ص ١٣ ٠

ميادين ، يتسع لموازنات ، ولبحث أسس فنية عامة ، ولمتابعة تاريخ الفن ؛ وليس علم البيان كذلك • ومن جهة ثالثة فان النظريتين تناقشان علمية النقد القديم أو لا علميته فى غياب التعريف الدقيق الواضح لكلمة «العلم» • واذا أخضعناهما لتحليل الخطاب فسوف نجد أن « العلم » فيهما عملية تنظيم للمعلومات ، واستخلاص للقوانين المنظمة لها • ولعل هذا ما يومىء اليه المرحوم الخولى بقوله : « أمهات الأفكار النقدية الجامعة » (٢٨٩) ، ولعله ما يريده طه حسين حين يقول عن العرب : « وهم قد بلغوا من تنظيم النقد فى أدبهم ما استطاعوا •••• » (٢٩٠) • ومن الجلى أن العلم ليس محض تنظيم لمعارف فى أفكار جامعة ، لكنه كشف لمعرفة جديدة تعيد تنظيم الحقل المعرفى كله • ومن جهة أخيرة فان النظريتين تقران بأن العرب مارست العمل النقدى فكيف يمكن أن تصدر أعمال نقدية عن غير أسس ضمنية تقوم عليها ؟ يدحض هذا الظن تماما محاولة رائدة قام بها الدكتور محمود الربيعى • ففى مقدمته التحليلية لنصوص من النقد العربى القديم حاول اعادة عرض النقد القديم من وجهة نظر المنهج الشكلى فى النقد الحديث The Formal Approach ، فكشف عن سمات هذا المنهج فى التراث النقدى • ابن طباطبا ، مثلا ، فى هذا العرض الجديد يرى الشعر على أنه « رد فعل حسى » (٢٩١) والقاضى الجرجانى يلحق فن القول بعالم الفنون التشكيلية ، (٢٩٢) والمنهج الشكلى يتحرك فى منطقة جد قريبة من منطقة القاضى الجرجانى (٢٩٣) • ومع أن هذه المحاولة تقع فى عيب الاسقاط ، اذ تسقط الحديث على القديم ، فتفيدنا فائدة عظيمة اذا كان الهدف أن تتذوق الخمر القديم فى كأس جديدة ، أو أن نحب التراث أو نألفه ، لكنها لا تعين على معرفته ، وتظل ــ برغم هذا ــ حاسمة فى البرهنة على امكانية استخلاص ما يسمى بالأفكار النقدية الجامعة بالمعنى الحديث من النقد القديم •

وفى غياب منهج تحليل الخطاب ، وفى ظل التعامل مع العلم بوصفه تنظيما لمعارف لا كشفا معرفيا ، لا نحقق المعرفة الصحيحة بالنقد القديم • وما يصيب مفهوم « العلم » من اساءة يصيب مفهوم « المنهج » بالمثل • ومنذ أطلق الدكتور محمد مندور مصطلح النقد المنهجى على قطاع محدود من النقد القديم ، وقد أصبحت قضية المنهج القديم حية مؤرقة ، دون أن

---

(٢٨٩) الخولى ــ ع٣ ــ ص ٨ •
(٢٩٠) طه حسين ــ ع٤ ــ ص ٨ •
(٢٩١) د• محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى القديم ــ المقدمة التحليلية ــ القاهرة ــ الشباب ــ ١٩٨٤ م ــ ص ٣١ •
(٢٩٢) نفسه ــ ص ٤١ •
(٢٩٣) نفسه ــ ص ٤٥ •

تحظى بعلاج نافع · وكثيرا ما تناول الباحثون « المنهج » وفى أذهانهم « منهج التأليف » وخصائصه المعروفة فى الكتابة العلمية ، دون أن يتناولوه بوصفه أداة كشف لمعرفة · ودراسة الدكتور على عشرى زايد فى البلاغة العربية وقعت فى هذا الضرب من الفهم · فلقد ميز بين أربعة مناهج : التجميعى ، والانطباعى ، والتحليلى الفنى ، والتقنينى الانطباعى (٢٩٤) · ثم يصرح هو نفسه بأنها ليست الا « مناهج تأليف » (٢٩٥) لا مناهج بحث بالمعنى العلمى · واذا حللنا الخطاب العلمى لدى دارسى النقد القديم فاننا نجد نماذج كثيرة على هذا الضرب من الفهم (٢٩٦) · وفى السياقات التى يرتفع فيها المفهوم درجة أعلى فانه يرتبط بفكرة تنظيم المعرفة ، وهذا ما جعله أحد الباحثين غاية المنهج (٢٩٧) · لكن فكرة تنظيم المعرفة لا تبتعد عن فكرة التأليف الا مسافة بسيطة ·

ويبدو أن الباحثين لم تسعفهم أو تشبع احتياجاتهم فكرتا التنظيم والتأليف فمضوا يسقطون على القديم أفكارا حديثة عن المناهج النقدية · نموذج هذه المحاولة تقسيم المرحوم سيد قطب لمناهج النقد فى كتابه « النقد الأدبى : أصوله ومناهجه » ، الى أربعة : المنهج الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج النفسى ، والمنهج المتكامل أو التكاملى (٢٩٨) · وكلها بغير شك أفكار حديثة عن المنهج تسقط اسقاطا على التقدم القديم ، تفتته تفتيتا واضحا · كما أنها تقع فى عيب التداخل بين الأقسام ، فالمنهج التاريخى يظهر فى المنهج الفنى ، والمنهج الفنى يظهر فى المنهج التاريخى (٢٩٩) · وتتابع بعض الدراسات سيد قطب دون تمحيص لتقسيماته (٣٠٠) · ولعل أهم محاولة فى هذا الشأن محاولة الدكتور

---

(٢٩٤) د· على عشرى زايد : البلاغة العربية : تاريخها ـ مصادرها · مناهجها ـ القاهرة ـ مكتبة الشباب ـ ١٩٨٢ م ـ ص ١٥٧ ـ ونعتقد أن كلمة مصادر زائدة فى العنوان لا ضرورة لها ·

(٢٩٥) المصدر السابق ـ ص ١٥٨ ·

(٢٩٦) انظر نماذج على هذه الظاهرة : د· محمود الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٣ م ص ٨١ ، د· محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة · ص ١٤٩ ، ص ٢٣٥ ، د· منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى عند حازم القرطاجنى ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٨٠ م ـ ص ٧٤ ·

(٢٩٧) د· منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى عند حازم ـ ص ٧٥ ·

(٢٩٨) سيد قطب : النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ـ دار الشروق ـ ط ٥ ـ ١٩٨٣ م ـ ص ١١٦ ·

(٢٩٩) نفسه ص ١٥٣ ·

(٣٠٠) د· هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب ـ العراق ـ ١٩٨١ م ـ ص ٢٧٠ والفصل الأول من الباب الثالث كله ·

محمد مندور الذى شق لنا بطن القضية · وهو يعرف النقد المنهجى تعريفا أثر على الباحثين من بعد (٣٠١) · فقال :

« الذى نقصده بعبارة النقد المنهجى هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها ·

« ولقد اتخذنا مرتكزا لهذا البحث الناقدين الكبيرين أبا القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيين »، والقاضى أبا الحسن على بن عبد العزيز بن الحسن ابن على اسماعيل الجرجانى صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » (٣٠٢) ·

ومن أهم الأفكار التى أشاعتها دراسة مندور تمييزه الواضح بين النظرى والتطبيقى فى النقد ، وربطه المنهج النقدى بما أسماه فى هذا النص « أسس نظرية أو تطبيقية عامة » · فى هذا السياق يتخذ المنهج معنى تطبيق الأسس ، وهو معنى ليس بعيدا بحال عن فكرة تنظيم المعارف التى سلفت · وقريب من هذا المعنى التفات مندور فى أحد مواضع كتابه الى « منهج التأليف » الذى كان الناقد القديم يتبعه ، وهو ينفى عن ابن قتيبة ، وعن مؤرخى الأدب القدماء ، صدورهم عن منهج فى التأليف (٣٠٣)· وفى النص الذى نقرأه الآن خلط بين مفهوم المنهج ، وموضوعاته ، وعملياته ، فدراسة المدارس والشعراء والخصومات موضوعات للمنهج ، أما الموازنة فعملية من عملياته · ولقد قاد الخلط بين الوظائف والعمليات والمنهج الى تضييق مفهوم النقد المنهجى فلا يكاد ينطبق الا على الآمدى والقاضى الجرجانى · وهناك وجه آخر لهذا الخلط والتضييق يفصح عن وقوع محاولة مندور الرائدة فى عيب الاسقاط · ذلك أنه يتصور المنهج فى ضوء اعجابه بمنهج المدرسة التأثرية الفرنسية التى يمثلها لانسون خير تمثيل دون غيره من المناهج ، ثم يسقط هذا المنهج المختار على النصوص

---

(٣٠١) قارن نص مندور بكلام د· قاسم مومنى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ــ القاهرة ــ دار الثقافة ــ ١٩٨٢ م ــ ص ٣١ ·

(٣٠٢) د· محمد مندور : النقد المنهجى عند العرب ــ القاهرة ــ دار نهضة مصر ــ بلا تاريخ ــ ص ٥ ·

(٣٠٣) النقد المنهجى ــ ص ٢٦ ، ٢٧ ·

القديمة • ومن مظاهر هذا الاسقاط الحاحه على فكرة التعليل المفصل للذوق (٣٠٤) • وتعريفه للنقد بأنه « فن دراسة الأساليب » (٣٠٥) وفى اطار هذه التصورات يظل المنهج نوعا من تنظيم المعرفة ، أو تحقيق قدر عال من الدقة والموضوعية ، ولا يبلغ مفهوم المنهج أفقه الصحيح حيث يكون كشفا للمعرفة ، وضبطا للظاهرة ، وجمعا بين الفلسفى والاجرائى ، مع بقاء التنظيم ، والدقة ، والموضوعية ، مظاهر له فحسب •

ومن الطريف أن الدكتور عبد القادر القط قد عالج موضوع المنهجية فخالف الدكتور مندور فى مجمل نتائجه ، فلا يرى فى القاضى الجرجانى ، أو فى الآمدى ، ناقدا منهجيا (٣٠٦) ، ويعيب على دارسى منهجية النقد القديم أنهم قد أقبلوا « على ذلك النقد بكثير من حسن الظن والرغبة فى الربط بين ثقافتهم وتراثنا القديم » (٣٠٧) ، فالناقد القديم لا يعرف التخصص (٣٠٨) ، ونقده نظرات جزئية لا تعرف النظرة الكلية الشاملة(٣٠٩) • ووجه الطرافة أن تحليل مفهوم المنهج فى دراسة الدكتور القط تكشف عن التزامه بنفس التصور للمنهج الذى استمده المرحوم مندور من التأثرية بما فيه من ربط للمنهج بفكرة التعليل المفصل للذوق ، أو بفكرة تمييز الأساليب • ومع اتحاد مفهوم المنهج بينهما الا أن التطبيق يأتى بنتائج متعاكسة • هذا التعاكس برهان قاطع على أن الخطوة الأولى لدراسة المنهج القديم يجب أن تكون اعادة بناء تصورنا العلمى لفكرة « المنهج » فى حد ذاتها •

على أن هناك صعوبات تعترض طريق كل محاولة تسعى الى تحديد مفهوم المنهج العلمى فى النقد • والصعوبة الكبرى فى هذا الصدد تتمثل فى أن القدماء لم يستخدموا المصطلح : « المنهج » ، قاصدين به دلالته العلمية ، بل استخدموه — عادة — بدلالته اللغوية العامة • ولعل أوضح شاهد على ما نقول ، هو ما وقع ليوحنا بن البطريق ، المترجم العربى القديم ، حين عرضت له ، وهو يترجم أرسطو ، لفظة Methodos ، التى خرجت منها فى اللغات الأوربية المعاصرة الألفاظ التى تشير الى ما تشير

---

(٣٠٤) نفسه — ص ١١ ، ١٧ •
(٣٠٥) نفسه — ص ٧٣ ، ٤٨ •
(٣٠٦) د• عبد القادر القط : النقد العربى القديم والمنهجية — مجلة فصول — القاهرة — المجلد الأول — ع٣ — ابريل ١٩٨١ م — ص ١٧ ، ١٥ •
(٣٠٧) نفسه — ص ١٣ • والدكتور القط محق تماما فى الشطر الثانى من عبارته وقد أصاب كبد الحقيقة •
(٣٠٨) نفس الموضع •
(٣٠٩) نفسه ص ١٤ •

اليه بلفظ « المنهج » ، فلم يستطع ابن البطريق أن يجد لفظا عربيا مناسبا لترجمة اللفظ الأعجمى ، فاستخدم لفظ الحيلة (٣١٠) • ولعل هذا يرجع من بعض النواحى الى ضعف سيطرة يوحنا على اللغة العربية ، وقله محصوله منها ، فقد كان بامكانه أن يستخدم ألفاظا أخرى أكثر توفيقا ، ولفظ « المنهج » أو « النهج » عربى أصيل ، كان العرب يستخدمونه ، ولا يوجد حرج يمنع المترجم من اللجوء اليه ، ولو فعل لأكسبه دلالة اصطلاحية كانت تغنى البحث فى مقامه هذا عن كثير من الاستنباط والتأويل •لكن هذا الموقف من ابن البطريق يظل مع هذا دالا على غياب الدلالة العلمية لمصطلح المنهج عن البحث العلمى العربى ، فى هذه الفترة المبكرة • ذلك أن أرسطو قد تعاقب عليه الشراح من العرب ، وقد ألم به كثير من الناس ، بالمطالعة والمدارسة ، أو بالسماع والشهرة ، وقد نظر فيه نصراؤه وأعداؤه على السواء ، مع اختلاف فى أغراضهم ، ومع هذا لم يجد ، طوال الحركة العلمية ، من يستبدل بمصطلح الحيلة مصطلح المنهج ، أو يخرج من العبارات الأرسطية باثارة مشكلة المنهج العلمى • واذا استعرضنا بعض سياقات اللفظ فى الكتابات العربية ، فسوف نجد فى ذلك شاهدا جديدا على ذات الظاهرة :

أ ــ يقول القاضى الجرجانى : ــ

« ان من العلماء من يعم بالنقص كل محدث ، ولا يرى الشعر الا القديم الجاهلى ، وما سلك به ذلك المنهج ، واجرى على تلك الطريقة ••• » (٣١١) •

فالمنهج هنا يستخدم بمعناه العام مرادفا لكلمة الطريقة (*) ، وهما هنا يتساويان مع كلمة الرأى ، أو المذهب ، أو الاتجاه ، أو التيار ، وكلها بعيدة عن الدلالة العلمية المرادة من كلمة منهج •

ب ــ يقول صاحب ديوان المعانى : ــ

« لأن الخروج من ضرب الى ضرب أنفى للملال ،
وأعدى على الكلال من لزوم نهج لا يتعداه
والاقتصار على أمر لا يتوخى سواه •• » (٣١٢) •

---

(٣١٠) د• مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند أرسطو ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ط ١ ــ ١٩٨٦ ــ هامش ص ٢١٠ •

(٣١١) الجرجانى : الوساطة ــ تح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى ــ القاهرة ــ دار احياء الكتب العربية ــ ط ٢ ــ ١٩٥١ م ــ ص ٤٨ •

(*) ما زالت بعض الدول العربية الى الآن تستخدم كلمة نهج بمعنى شارع ، أو طريق يمشى فيه الناس •

(٣١٢) العسكرى : ديوان المعانى ــ القاهرة ــ القدسى ــ ١/١٤ •

كلمة « نهج » فى سياق أبى هلال مستخدمة بمعناها اللغوى ، وهو الطريق (٣١٣) ، وهذا ما جعلها مقابلا للاستطراد من حيث ان الطريق محدد سلفا ، أما الاستطراد ففيه قدر من الحرية • ولا يخطر للعسكرى فكرة أن الاستطراد يمكن أن يكون منهجا فى التأليف أو الكتابة مع أن كلمة النهج فى سياقه تشير الى عملية التأليف اشارة ظاهرة •

ج ــ أما حازم القرطاجنى فهو يستخدم كلمة منهج استخدامين مختلفين • فى الأول تكون الكلمة بديلا عن كلمة باب فى تقسيم الكتب ، فكتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » مقسم الى مناهج ، مقسمة الى معالم أو معارف ، مقسمة بدورها الى اضاءات وتناوير ، يعقب عليها بمآم تضم قوانين كل منهج • ومن الواضح أن الكلمة ههنا مرتبطة بفكرة التأليف ، وهو أمر يوحى بأن المحدثين ــ فى بعض الأحيان ــ لم يتجاوزوا أسلافهم فى مفاهيمهم الأساسية •

أما الاستخدام الثانى لكلمة نهج فنموذجه هذا النص :

« ومن الشعراء من يمشى على نهج غيره فى المنزع
ويقتفى فى ذلك أثر سواه حتى لا يكون بين شعره
وشعر غيره ممن حذا حذوه فى ذلك كبير ميزة ،
ومنهم من اختص بمنزع يتميز به شعره من شعر
سواه نحو منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة » (٣١٤) •

وارتباط كلمة النهج بمعنى الطريق واضح ههنا فى ارتباطها بالفعل يمشى • والمراد هنا هو ما يسمى بمنهج الابداع (٣١٥) ، وهو ما يظهر فى كلمة « منهاج » فى عنوان كتاب حازم ، وهو معنى مختلف عن معنى المنهج فى البحث العلمى • ومن الواضح أن كلمة النهج فى نص حازم تعنى الطريق المحدد سلفا للمبدع كى يتبعه فى مقابل المنزع الخاص الذى قد يتميز به المبدع • وسوف نرجع الى معنى النهج هذا فى موضع قادم نشير فيه الى مفهوم « الأساليب » فى الخطاب القديم •

واذا تحولنا عن تحليل السياقات المتنوعة التى وردت فيها كلمة المنهج ، فان أفضل ما نفعل أن نبحث عن « فرض عامل » يفسر طبيعة

---

(٣١٣) انظر الزمخشرى : أساس البلاغة ــ تح • أ• عبد الرحيم محمود ــ بيروت ــ دار المعرفة ــ ١٩٨٢ م ــ مادة نهج ــ ص ٤٧٤ •

(٣١٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ــ تح : محمد الحبيب بن الخوجة ــ تونس ــ دار الكتب الشرقية ــ ١٩٦٦ م ــ ص ٣٦٦ •

(٣١٥) هذا هو المعنى الذى استخدمه الدكتور صلاح فضل فى كتابه : « منهج الواقعية فى الابداع الأدبى » •

المنهج القديم ، نلتمسه فى العلوم الحديثة المختصة بمشكلة المنهج ، وهى ثلاثة علـوم :

(أ) المنطق ومناهج البحث : Logic and Methodology

(ب) نظرية المعـرفة : Epistemology, Theory of knowledge

(ج) فلسـفة العلم : Philosophy of Science

ويضع العلم الأول أمامنا ثلاث صور من المنطق : الصورى ، التجريبى ، الرمزى • وأسهل شىء على القائلين بتأثر العرب بأرسطو أن يفترضـوا صورية المنهج العربى ، لكن هذا يضيق معنى المنهج فى حدود المنطق ، ويهمل الأبعاد الأخرى التى يكشف عنها العلمان الآخران• والمنطق الصورى نفسه ليس فحسب التعريف ، والحد ، والقيد ، والسور ، والقضية ، والقياس ••• الخ • المنطق الصورى يصدر عن تصور صورى للمعرفة • ومن جهة ثانية فان احتمال رمزية المنهج غير قائم ؛ لأن المنطق الرمزى قد نشأ بجهود رسل ، وفريجة ، وفتجنشتين ، (٣١٦) معتمدا على نظريات رياضية متقدمة ، مثل نظرية الاسقاط الهندسى التى اعتمد عليها فتجنشتين ــ فيما يقول رسل(٣١٧) ــ ومثل نظرية الدوال التى يعتمد عليها الجميع• وهكذا فان تجريبية المنطق العربى احتمال معقول •

أما عن فلسفة العلم فهى تتعامل مع المنهج بوصفه خطة أو استراتيجية استخدام الأدوات وتوظيفها بحسب الأدوات والمسلمات ، والأهـداف ، والوظائف ، والأبنية (٣١٨) • أما الأدوات فاثنتان : الملاحظة والتجربة ، ومن هنا كان خطأ ــ فى سياق فلسفة العلم ــ أن نعد التجربة منهجا وهى أداة فحسب • أما المسلمات فثلاث : الأولى الحتمية والنظام والاطراد والعلية، والثانية الحقيقة ، والثالثة الموضوعية • أما الوظائف فأربع : الوصف ، التفسير ، التنبؤ ، الحكم • أما أبنية المنهج فخمسة : الوقائع ، المفهومات، الفروض ، القوانين ، النظريات •

واذا كان المناطقة يميزون بين نوعين من الاسـتدلال : الاسـتدلال الاستقرائى Inductive Reasoning ، والاستدلال الاستنباطى Deductive Reasoning فان فلاسفة العلم يميزون بالمثل بين الاستقراء

---

(٣١٦) لودفيج فتجنشتين : رسالة منطقية فلسفية ــ ت • د• عزمى اسلامى ــ الانجلو المصرية ــ ١٩٦٨ م ــ ص ٤ ، ٥ •

(٣١٧) السابق ــ ص ٣٤ •

(٣١٨) د• صلاح قنصوه : فلسفة العلم ــ دار الثقافة ــ ١٩٨٦ ــ ص ٢٠٥ •

والاستنباط كأدوات منهجية على أساس أن الاستقراء يبدأ من المعطيات الملاحظة ، بينما يبدأ الاستنباط من القانون العام ليطبق على حالة خاصة (٣١٩) • ومن هنا أشار أصحاب الفلسفة التجريبية فى العلم الى أن المنهج التجريبى « تفكير استدلالى دقيق قائم على فكرة (أو فرض) أثارتها الملاحظة وأثبتتها التجربة » (٣٢٠) تأكيدا على الطبيعة الاستدلالية للمنهج التى تكشف عن وجود جانب منطقى فى كل منهج • وبالنسبة لفلسفة العلم فان المنهج « مركب مؤتلف مما نسميه بالاستقراء وبالاستنباط ، وهو لا يقتصر على الاكتشاف فحسب ، بل يفضى الى الابداع أيضا » (٣٢١) هذا الفهم الذى يلح على فكرتى الكشف والابداع يلمح الى الطبيعة المنطقية للمنهج من جهة ، والطبيعة المعرفية له من جهة أخرى • واذا راجعنا الأفكار التى قدمها فلاسفة العلم عن المنهج فسوف نجد أنها ليست الا ضوابط مختلفة تساعد على اقصاء الذات بأهوائها وميولها وأحكامها المسبقة عن الموضوع ، وهذا ما يتيح لنا أن نطلق على هذه الأفكار اسم « ضوابط الموضوعية » •

أما نظرية المعرفة فانها تعالج المنهج بوصفه توظيف المصدر المعرفى فى الكشف والابداع المعرفيين • هذا الفهم يدور حول فكرة المصدر • ومصادر المعرفة كثيرة • هناك العقل ، والتجربة ، والحدس ، والحس ، والالهام ، والوعى ، والصور الرمزية للغة • والغالب على الباحثين جمعها تحت بطاقتين : العقل والتجربة ، بعد أن يتخلصوا من الشكاك الذين يشكون فى امكان المعرفة ، شكا مذهبيا ، أو منهجيا ، أو يقولون بيقينيتها (الدوجما) ، لا نسبيتها (٣٢٢) •

أما أصحاب العقل فيعتقدون أن المعرفة تحصل منه بواسطة المبادىء العقلية القائمة به ، وهى كلية وضرورية وليست جزئية أو ممكنة كما فى التجربة (٣٢٣) • ويعتقد أصحاب التجربة أن المعرفة تنشأ عن التجربة ولا قيمة لها الا بها (٣٢٤) • والمنهج فى ضوء نظرية المعرفة ليس خاليا من البعد المنطقى ، ففى الامكان أن نقول مع بليشر **Bleicher**

---

(٣١٩) بفردج : فن البحث العلمى ـ ت • زكريا فهمى ـ بيروت ـ ط ٤ ـ ١٩٨٣ م ـ ص ١٤٠ •

(٣٢٠) كلودبرنار : مدخل الى دراسة الطب التجريبى ـ ت• د• يوسف مراد وآخر ـ القاهرة ـ ١٩٤٤ م ـ ص ١١ •

(٣٢١) المصدر السابق والصفحة •

(٣٢٢) د• قنصوه : فلسفة العلم ـ ص ١٤٣ •

(٣٢٣) د• عبد الرحمن بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة ـ الكويت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩ م ـ ص ١٦١ •

(٣٢٤) السابق ـ ص ١٦٥ •

ان المذهب التجريبى مصمم على صياغة عالمه فى قضايا شرطية ، أما المذهب العقلى ، فهو اذ يعتقد فى الاستحالات والضرورات يصر على أن يصوغ عالمه فى قضايا حملية (٣٢٥) ان المنهج يستوعب المنطق وضوابط الموضوعية ونظرية المعرفة جميعا ٠ ان المنهج موقف معرفى منطقى مضبوط بضوابط الموضوعية ٠

وطبقا لنظرية المعرفة فاننا أمام احتمالين : أولهما أن يكون المنهج القديم عقليا ، والآخر أن يكون تجريبيا ٠ وليس المراد بالعقلية هنا مناهج جدلية مثل منهج هيجل ٠ كذلك ليس المراد بالتجريبية مدلولاتها فى العلم المعاصر ٠ واحتمال عقلية المنهج القديم أضعف لأنه يؤدى الى الزعم بأن المنهج القديم يخضع للمنهج العقلى اليونـانى الذى رموزه سقراط وأفلاطون وأرسطو ، وفى هذا الاحتمال خروج عن مبدأ الاضافات الحضارية التى تقدمها كل حضارة جديدة ٠

ولقد تجلت التجريبية العلمية Scientific Empiricism فى صور عديدة : الوضعية المحدثة Neopositivism ، والنقدية التجريبية Empiricism عند ارنست ماخ ، والوضعية المنطقية Logic Positivism والاجرائية Operationism ، والسلوكية Behavioriorism ٠ وأسس النزعة العلمية Scientism تتمثل فى أن العلم يتعامل مع حقائق معطاة بمعزل عن الباحث ، وأن المنهج التحليلى التجريبى هو الحالة الوحيدة الصحيحة للمعرفة ، وأن المنهج يعم النشاط المعرفى كله ، وأن نتائج المنهج هى الشكل الصحيح الوحيد للمعرفة (٣٢٦) ٠

هذه الصور كلها أفرزها البحث المنهجى بعد أن تخلص من النزعة العقلية القديمة ٠ ان نهضة العلم قد اعتمدت على التجريبية وترك المقولات الميتافيزيقية (٣٢٧) ومعالمنطق الرمـزى تخطى البحث المنهجى حـدود التجريبية التقليديـة ، وهو ما انعـكس على ما يسمى بالتحول اللغوى linguisticturn ٠ وتعـد مراجعـة تشومسكى لسكنر النموذج الكلاسـيكى لهـذا التحول (٣٢٨) ٠ والمنهج التـأويلى Hermenutic الذى يفسر العلم بوصفه « حالة خاصـة من التغير المتبـادل بين الانسان

---

(٣٢٥) Bleicher. The Hermenutic Imagination, Routledge & Kegan Paul, 1982, p. 17.

(٣٢٦) Bleicher, Loc. cit., p. 26-27.

(٣٢٧) د٠ بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة ــ ص ٨ ، د٠ قنصوه : فلسفة العلم ــ ص ٩٦ ، ١٩٥ ٠

(٣٢٨) Bleicher, Loc cit., p. 30.

والطبيعة خلال سياق تاريخي واجتماعي » (٣٢٩) صورة ثانية من هذا التحول ٠ والمراد من هذا كله أن المناهج المعاصرة قد تخطت التجريبية والعقلية فى الصورة القديمة لهما ، تخطتهما من طريق الاستيعاب والتجاوز الذى يؤسس كل قطيعة معرفية ناضجة ٠ والغرض من الاشارة الى هذا التجاوز تأكيد أن المراد بفرض تجريبية المنهج ليس اسقاط تصور حديث للتجريبية على المنهج القديم ، ولكن المراد هو الكشف عن طبيعة المنهج القديم فى السياق القديم ذاته ٠

ونستطيع الآن أن نقرر أن « المنهج » موقف معرفى منطقى اجرائى مضبوط بضوابط الموضوعية ، كما نستطيع أن نختبر صحة هذا الفرض المعقول : ان المنهج العربى هو الصورة الأولى للمنهج التجريبى فى تاريخ العلم ٠ ويمكن البرهنة على صحته بما يلى :

١ ـ يقرر الباحثون ـ العرب والأجانب ـ أن المنهج العربى فى العلوم الطبيعية هو المنهج التجريبى (٣٣٠) ولهم فى هذا مادة علمية وفيرة ٠ والأهم من رأيهم ما أوردوه من مقتطفات تنطق بوعى العالم العربى القديم بالتجريبية ٠ من ذلك قول عبد اللطيف البغدادى : «**الحس** أقوى دليلا من السمع » (٣٣١) ٠ وقول الرازى : « ليس يكفى فى احكام صنعة الطب قراءة كتبها ، بل يحتاج مع ذلك الى مزاولة المرضى ، الا أن من قرأ الكتب ثم زاول علاج المرضى يستفيد من قبل **التجربة** كثيرا »(٣٣٢) وقول البيرونى :« والى **التجربة** يلتجأ فى مثل هذه الأشياء ، وعلى **الامتحان** يعول » (٣٣٣) هذا الوعى التجريبى فى العلم الطبيعى يجعلنا نتوقع وعيا تجريبيا مماثلا فى العلم الانسانى ٠

٢ ـ وفى مقام الطب النفسى يرى الباحثون فى ممارسات الطب النفسى القديم مظاهر تجريبية من الأخذ بفكرة الأساس النفسجسمى Sycho-somatic (٣٣٤) ٠ ومن العبارات الصريحة فى هذا الوعى

(٣٢٩) Ibid, p. 14

(٣٣٠) انظر : د٠ مصطفى النشار : نظرية العلم الأرسطية ـ ص ص ٢٢٠ ـ ٢٢٢ ، ومواضع أخر ، بول غليونجى : ابن النفيس ـ القاهرة ـ الدار المصرية للتاليف والترجمة ـ ص ٦٠ والكتاب كله شهادة على صحة هذا الفرض ، د٠ توفيق الطويل : العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى ـ القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٦٨ م ـ ص ٣٠ ٠

(٣٣١) مقتبسة فى غليونجى : ابن النفيس ـ ص ٦٨ ٠

(٣٣٢) مقتبسة فى المصدر السابق ٠

(٣٣٣) مقتبسة فى الطويل : العرب والعلم ـ ص ٣٤ ٠

(٣٣٤) انظر يوسف مراد والمذهب التكاملى ص ١٧٠ ، د٠ عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس ـ ص ٣٦ ، د٠ مصرى عبد الحميد حنورة : رحلة الابداع ـ مجلة =

التجريبى عبارة الامام فخر الدين الرازى : « **التجربة والقياس** يشهدان بأن التصورات قد تكون مبادىء لحدوث الكيفيات فى الأبدان ٠٠ » (٣٣٥)٠

٣ ــ وفى مقام الفلسفة وعلم الكلام عموما ، وأصول الفقه خصوصا، يطرح الدكتور على سامى النشار نظريـة تؤكد أن الأصوليين لم يكتفوا بنقد المنطق الأرسطى ، بل طرحوا منطقا تجريبيا تجلى واضحا فى مسألة الحد والتعريف ، ومسألة الاستدلال والقياس ، ومسألة العلة على نحو خاص ٠ وهم عنده فى مسألة الحد اسميون ، حسيون ، تجريبيون يقولون بفكرة الخواص قبل جون استيوارت مل (٣٣٦) ، خاصة بدخول عناصر جالينية على التعريف الاسلامى تتمثل فى التعريف بالرسم ، والتعريف بالتمثيل (٣٣٧) ٠ وبالنسبة للقياس فهو عندهم ليس نقلة من الكلى الى الجزئى ، كما هو عند أرسطو ، بل نقلة من الجزئى الى الجزئى لجامع بينهما ،ويسمونه قياس الغائب على الشاهد ، ويقيمونه على قانونى العلية والاطراد فى وقوع الحـوادث ، سابقين مل فيهما ٠ أما العـلة فليست عندهم علاقة ضرورية عقلية ولكنها تعاقب الحوادث على نحو من اقتران ما يعتقـد فى العادة سببـا وما يعتقـد مسببا ، رجوعـا الى المشاهـدة والخبرة (٣٣٨) ٠ ولقد نقد دافيد هيوم والتجريبيون المحدثون فكرة العلة على أساس من فكرة العادة كذلك (٣٣٩) ٠ وخلاصـة نظرية النشار أن خصائص المنطق الاسلامى التجريبى ثلاثة : أولاها الأخذ بعناصر رواقية والنزوع عن الميتافيزيقا ، وثانيتهما لغوية المنطق ، وهو بهذا منطق اسمى، والثالثة الحسية وانكار الكليات وعدم الاعتراف الا بالجزئيات (٣٤٠) ٠

واذا قلنا ان أصول الفقه لها حضور باكر منذ كتاب الأم للشافعى ، وان المتكلمين قد استعملوا هذا الضرب من المنطق ، فاننـا نستطيع أن نثبت منطقا تجريبيا فى هذا الجانب من العلم الانسانى لنزداد اقترابا من حقل النقد الأدبى ٠

= الكويت ــ ديسمبر ــ ١٩٨٠ م ــ ص ٢٤ ٠ وقارن بحامد عبد القادر وآخرين : فى علم النفس ــ القاهرة ــ ١٩٣٢ ــ ط ١ ــ ٢٥٩/١ ، ٢٦٠ حيث يرون فى الممارسات القديمة الماما بمبادىء التحليل النفسى ٠

(٣٣٥) يوسف مراد والمذهب التكاملى ــ ص ١٧٠ ٠

(٣٣٦) النشار : نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ط ٨ ــ ١٩٨١ م ــ ٣٩/١ ٠

(٣٣٧) النشار : مناهج البحث عند مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق الأرسطاليسى ــ القاهرة ــ دار الفكر العربى ــ ط ١ ــ ١٩٤٧ م ــ ص ٤٣ ٠

(٣٣٨) نشأة الفكر الفلسفى ــ ٤٠/١ ــ ٤١ ، وقارن بتعريف القياس والعلة فى : عبد الوهاب خلاف : علم أصول الفقه ــ الكويت ــ دار القلم ــ ط ١٠ ــ ص ٥٢ ، ٦٣ ٠

(٣٣٩) وليم جيمس : بعض مشكلات الفلسفة ــ ص ص ١٦٤ ــ ١٧٥ ٠

(٣٤٠) مناهج البحث ــ ص ٢٤٢ ــ ٢٤٣ ٠

٤ ــ ولقد شاع بين الباحثين تلك النظرة التاريخية المقارنة التى ترى أن فضل العرب على الحضارة الحديثة يتمثل فى انتقال الفكر التجريبى من العرب الى رواد الحضارة الحديثة (٣٤١) ٠

٥ ــ ولقد عمم بعض الباحثين وصف التجريبية على العلم والحضارة عند العرب ، فذهب أحدهم الى أن ابن خلدون قد اصطنع المنهج التجريبى (٣٤٢) ، وأشار ثان الى أن فى القرآن شواهد على الاهتمام بمنهج التجربة (٣٤٣) ٠ ويرى البعض أن التجريبية والمنطق التجريبى هما جوهر الحضارة العربية وروحها (٣٤٤) ٠ وكان اليونان يرون أن تراث الشرق ضرب من التجربة emperia ، وتراثهم هو المعرفة episteme (٣٤٥) ٠ وكلها قراءات وقرائن ترجح تجريبية المنهج العربى ٠

٦ ــ خاصة اذا لاحظنا ظاهرة التداخل بين العلوم العربية ومشاركة العالم الواحد فى أكثر من علم ، وهى الظاهرة التى ترجح أن العالم التجريبى الطبيعى من السهل أن ينقل معه نزعته التجريبية اذا انتقل من حقل العلم الطبيعى الى حقل العلم الانسانى ٠ ومن النماذج على هذا الانتقال المعرفى من حقل الى آخر داخل الدراسة الواحدة كتاب « الحيوان » للجاحظ الذى يجمع بين العلم الطبيعى وعلم الأدب ، وكتاب « الطب الروحانى » للرازى (٣٤٦) ، وهو يقوم على مزج التصور التجريبى ، والتصور الأخلاقى معا ٠ ورسالة « كيمياء السعادة »(٣٤٧) للغزالى التى تقوم على محاولة شبيهة بمحاولة الرازى ٠

٧ ــ على أن الدليل الحاسم هو الكشف عن سمات المنهج التجريبى من خلال النقد القديم ذاته ، وهذا هو موضوع العرض التالى ٠

---

(٣٤١) انظر نماذج على هذه النظرة المقارنة فى : النشار : مناهج البحث ــ ص ١٢٨ ، ٢٤٣ ، د٠ ابراهيم بيومى مدكور : فى الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيق ــ دار المعارف ــ ط ٣ ــ ١٩٨٣ م ــ ص ٢٣ ، ٢٤ د٠ عبد اللطيف محمد العبد : التفكير المنطقى ــ القاهرة ــ دار النهضة العربية ــ ١٩٧٨ م ــ ص ٧٦ وما بعدها ، د٠ قنصوة : فلسفة العلم ــ ص ١١٩ ، ١٢٠ ، وله : الموضوعية فى العلوم الانسانية : عرض نقدى لمناهج البحث ــ القاهرة ــ دار الثقافة ــ ١٩٨٠ م ــ ص ص ٢٤ ــ ٢٦ ٠

(٣٤٢) الطويل : العرب والعلم ــ ص ٥٨ ، ٥٩ ٠

(٣٤٣) د٠ مصطفى ناصف : نظرية المعنى فى النقد العربى ــ دار الأندلس ــ ١٩٨١ م ــ ط ٢ ــ ص ١٩٧ ٠

(٣٤٤) د٠ قنصوة : فلسفة العلم ــ ص ١٢٢ ، د٠ العبد : التفكير المنطقى ــ ص ٧٤ ٠

(٣٤٥) د٠ قنصوة : فلسفة العلم ــ ص ١٠٦ ٠

(٣٤٦) أبو بكر الرازى : الطب الروحانى ــ تح : بول كراوس ــ مصر ــ ١٩٣٩ م ٠

(٣٤٧) الغزالى : كيمياء السعادة ــ رسالة منشورة مع المنقذ من الضلال ــ تح : =

ـ ٢ ـ

المنهج التجريبى فى النقد القديم

استخدم النقاد القدامى لفظ العلم فى كتاباتهم (٣٤٨) ووصفوا هذه الكتابات الأدبية بلفظ العلم ، وكان البحترى يكثر من استخدام تعبير « علم الشعر » يصف به على بن الجهم ، وثعلب وأضرابهما (٣٤٩) • والعلم عند العرب ـ كما يقول الشريف الجرجانى ـ هو : « الاعتقاد الجازم المطابق للواقع » وهو فهم يفتح الباب أمام كل عقيدة كى تسمى علما ، وأول العقائد العقيدة الدينية • أما عن العنصر الواقعى فى هذا الفهم فانه مظهر لتجريبية تصور العرب للعلم • وينقسم العلم عندهم « الى قسمين : قديم وحادث ، فالعلم القديم : هو العلم القائم بذاته تعالى ، ولا يشبه بالعلوم المحدثة للعباد ، والعلم المحدث ينقسم الى ثلاثة أقسام : بديهى ، وضرورى ، واستدلالى •• » (٣٥٠) • هذا التقسيم يكشف بوضوح المعنى الموسع للفظ العلم الذى يتسع لما هو دينى وما هو بشرى معا • والقسم البشرى من المفهوم ليس قاصرا على ذلك اللون من البحث للظواهر الطبيعية والانسانية الذى يسميه الخطاب المعاصر علما • ذلك أن العلم البديهى مثل ادراك أن الكل أعظم من الجزء ، والعلم الضرورى أو الفطرى الحاصل بالحواس الخمس ، ليسا علوما بحثية ، لكنهما علامات على التصور التجريبى للعلم الذى يهيب بالبديهة والفطرة أو الطبع كمصادر للمعرفة ، ولا يهيب بالمبادىء العقلية الأولية • أما العلم الاستدلالى فهذا هو ما يسميه الخطاب المعاصر « العلم » بالمعنى البحثى ، وهذا هو ما يقصده الباقلانى حين يقول ان العلم استدلال (٣٥١) •

= محمد مصطفى أبو العلا ومحمد محمد جابر ـ القاهرة ـ مكتبة الجندى ـ بلا تاريخ •

(٣٤٨) انظر : الباقلانى : اعجاز القرآن ـ تح : السيد أحمد صقر ـ دار المعارف ـ ط ٥ ـ ١٩٨١ م ـ ص ٣٥ ، قدامة : نقد الشعر ـ تح : محمد عبد المنعم خفاجى ـ مكتبة الكليات الأزهرية ـ ١٩٨٠ م ـ ص ٦١ •

(٣٤٩) الباقلانى : اعجاز القرآن ـ ص ١١٦ ، ١٢٤ ، ١٢٥ •

(٣٥٠) الشريف الجرجانى : التعريفات ـ بيروت ـ دار الكتب الجامعية ـ ١٩٨٣ م ـ ص ١٥٥ •

(٣٥١) الباقلانى : اعجاز القرآن ـ ص ١٢٦ •

ولما كان العلم مفهوما واسعا ليس قاصرا على العلم الاستدلالى فلقد لجأ العرب الى ألفاظ « الصناعة » و «المعرفة » فى تقسيم العلم الاستدلالى• ولقد أوضح الدكتور تمام حسان فى كتابه «الأصول» أن الصناعة والمعرفة يقابلان تفرقة المحدثين بين العلم المضبوط Exact Science ، وغير المضبوط Inexact Science (٣٥٢) ، فالصناعة هى العلم الذى يصل الى ضبط موضوعه بقواعد دقيقة تؤدى الى التمكن منه، بينما المعرفة هى العلم الذى لا يضبط موضوعه بالقواعد الشاملة ، مثل متن اللغة والمعاجم ، دون أن يكون فى قولنا « غير المضبوط » أى تقليل من قيمة العلم • فالمعرفة عند القوم « ادراك الشيء على ما هو عليه ••• » (٣٥٣) وهو مفهوم ينطوى على عنصر واضح من واقعية التجريبية التى تحتفل بالجزئيات لا الكليات • واذا نظرنا فى كتاب مثل « أدب الكاتب » لابن قتيبة ، نجده ينقسم الى أربعة كتب أولها كتاب المعرفة ، وهو خاص بموضوعات لغوية جزئية غير منضبطة بقواعد ضابطة كعلم النحو ، مثل « معرفة ما يضعه الناس فى غير موضعه » من اللغة ، أو « تأويل ما جاء مثنى فى مستعمل الكلام » •

ولقد استخدم الخطاب القديم لفظ التجربة على نحو مشابه لألفاظ العلم والاستدلال والصناعة والمعرفة جميعا • نجده عند ابن وهب مقابلا للقريحة حيث يقول الشاعر :

تهز الأمور بديهة كروية   من غيره وقريحة كتجارب (٣٥٤)

ومقابلا للعقل مرادفا للحنكة فى موضع ثان (٣٥٥) ، ومقابلا للعقل والحنكة مرادفا للحكمة فى موضع ثالث (٣٥٦) • ودلالة هذا التغير السياقى واضحة فى أن التجربة تعنى المعرفة المباشرة الموصلة لأعلى درجات المعرفة : الحكمة •

ووردت الكلمة فى كتاب البيان والتبيين للجاحظ فى تسعة مواضع• فى الأولين كان المعنى أن المشاهدة والملاحظة واختبار النطق تدل على أثر الأسنان فى اخراج الحرف (٣٥٧) • وفى الموضع الثالث أورد ضمن كلام

---

(٣٥٢) د• تمام حسان : الأصول ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٨٢ م ــ ص ١١ وما بعدها •

(٣٥٣) الشريف الجرجانى : التعريفات ــ ص ٢٢١ •

(٣٥٤) ابن وهب : البرهان فى وجوه البيان ــ تح • د• حفنى محمد شرف ــ مكتبة الشباب ــ ١٩٦٩ م ــ ص ١٦٩ •

(٣٥٥) السابق ــ ص ٣٢٨ ، ٣٣٢ •

(٣٥٦) السابق ــ ص ٢٠٦ ، ٢١٥ •

(٣٥٧) الجاحظ : البيان والتبيين ــ ١/٦٠ ، ٦١ •

لسحبان بن وائل قوله : « وليس الحزم بالتجارب ؛ لأن عقل الغريزة مسلم الى عقل التجربة » (٣٥٨) ، وهى عبارة تذكر بما رواه العتبى عن أبيه ، وذكره القالى فى أماليه ،اذ قال : « العقل عقلان ، فعقل تفرد الله بصنعه ، وعقل يستفيده المرء بأدبه وتجربته ، ولا سبيل الى العقل المستفاد الا بصحة العقل المركب ، فاذا اجتمعا فى الجسد قوى كل واحد منهما صاحبه تقوية النار فى الظلمة نور البصيرة » (٣٥٩) • والعقل الذى تفرد بايجاده الله ، المصنوع ، المركب ، هو عقل الغريزة عند سحبان • والعقل المستفاد هو عقل التجربة عند سحبان • ومعنى الاستفادة أن العقل يستفاد، أو يتم تحصيله ، من التجربة • وهذا المعنى يتفق تماما مع المبدأ التجريبى الذى ينص على أن التجربة هى الطريق الصحيح لتحصيل العلم والمعرفة • وفى النهاية فان العقلين : الفطرى أو المركب ، والمستفاد أو الكسبى أو التجريبى ، يتحولان الى قوة فى الانسان ، وسوف نعاود النظر فى علم نفس القوى بعد قليل •

وفى موضع رابع من البيان والتبيين ورد فى خطبة للحجاج : « فكيف تنفعكم تجربة ، أو تعظكم وقعة •• » (٣٦٠) فعطف التجربة على الوقعة اتساقا مع واقعية – أو وقائعية – التصور التجريبى • وفى موضع خامس قال الحجاج : « ولقد فررت عن ذكاء ، وفتشت عن تجربة » (٣٦١) فجعل التجربة مصدرا لنوع من المعرفة العيانية المباشرة الصادقة • وفى موضع سادس قال الكميت فى المدح :

أهل التجارب فى المحا   فل والمقاول بالمخاصر (٣٦٢)

وفى موضع سابع قال رجل مادحا : « أدبتهم الحكمة ، وأحكمتهم التجارب » (٣٦٣) فجعل الكميت والمادح التجربة مصدرا للحكمة • وفى موضع ثامن أوصى عبد الملك بن صالح العباسى ابنه قائلا : « طول التجارب زيادة فى العقل » (٣٦٤) محتملا أن تكون التجربة مصدر الحكمة ، وأن تكون مصدرا لما يسمى بالعقل المستفاد • وفى الموضع التاسع نجد الجاحظ يضع بابا عنوانه « باب من البله الذى يعترى من قبل العبادة وترك

---

(٣٥٨) نفسه – ٢٧/٢ •
(٣٥٩) القالى : الأمالى – نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية – بيروت – ١٩٨٠ م – ص ١٦٧ •
(٣٦٠) البيان – ١١٤/٢ •
(٣٦١) نفسه – ٢١٩/٢ •
(٣٦٢) نفسه – ٦٧/٣ •
(٣٦٣) نفسه – ٣٦٤/٣ •
(٣٦٤) نفسه – ٣٦٨/٣ •

التجارب » ، ويقصد به من « آثر الوحدة وترك معاملة الناس ومجالسة أهل المعرفة ، فمن هناك صاروا بلها » (٣٦٥) ، فدل على أن التجربة هى المعرفة المباشرة للعالم ، حيث المعرفة تعنى العلم بالجزئيات ، وهو علم ذو طابع تجريبى ٠

ونضيف الى هذه السياقات ما قاله الجاحظ فى تقديمه لكتابه « الحيوان » حين قال : « فقد أخذ من طرف الفلسفة ، وجمع بين معرفة السماع وعلم التجربة ، وأشرك بين علم الكتاب والسنة ، وبين وجدان الحاسة ، واحساس الغريزة ٠٠ » (٣٦٦) فجعل — صراحة — التجربة بطبيعتها الحسية مصدر العلم ٠ وعلى الرغم من أن الخطاب القديم لم يكن يعنى عناية مباشرة بتحليل ما نسميه « المنهج » ، بالمعنى الذى نعرفه له ، الا أن هذا التحليل لكلمة « التجربة » فى الخطاب القديم يكشف بوضوح قاطع عن الوعى المنهجى بالتجربة منهجا للمعرفة ٠ وقد يقال ان الخطاب القديم لم يعرف التجربة بأنها « ملاحظة الظاهرة بعد تعديلها كثيرا أو قليلا » ، (٣٦٧) ومن المؤكد أن الخطاب القديم لم يتصور التجربة على هذا النحو ، والتمييز بين المفهوم القديم والحديث ضرورة لتجنب الاسقاط ٠ لكن هذا الظن لن يعمى الأبصار عن الحضور الجلى لمفهوم التجربة فى الخطاب القديم بوصفها مصدر المعرفة ٠ وقد يقال ان المنهج فى العلوم الانسانية ليس التجريبية لكنه ما يسميه بعض علماء المناهج « المنهج الكيفى الذاتى » (٣٦٨) وقد تستهوينا تقسيمات أخرى معروفة عند بعض علماء المناهج تميز بين منهج « الواقعة » أو الموضوعية من الخارج، ومنهج « الماهية » أو الموضوعية من الداخل ، ومنهج « البنية اللاواعية والبنية العميقة » أو الموضوعية من الداخل والخارج ، وما يقترح من منهج رابع لاحتواء مشكلة المناهج يقوم على التفسير والتنبؤ بين الوحدة الوقائعية والموقف الكلى (٣٦٩) ، لكننا حين نصحح مفهوم المنهج ليصبح موقفا معرفيا منطقيا اجرائيا مضبوطا ، وليس ضوابط الموضوعية وحدها ، سوف نكتشف أن ما يطرحه تحليل الخطاب القديم على مستوى المنهج صحيح الى حد بعيد ٠

---

(٣٦٥) نفسه — ٢/٢٤٠ ٠

(٣٦٦) الجاحظ : الحيوان — ١/١١ ٠

(٣٦٧) د٠ على عبد المعطى : رؤية معاصرة فى علم المناهج — الاسكندرية — دار المعرفة الجامعية — ١٩٨٧ م — ص ٧٥ ٠

(٣٦٨) المصدر السابق — ص ٢٣ — ٢٤ ٠

(٣٦٩) د٠ قنصوة : الموضوعية فى العلوم الانسانية — ص ٧٠ ٠

بل ان تحليل الخطاب ليكشف عن أن مفهوم العقل نفسه كان مفهوما تجريبيا . يقول ابن وهب ان الكتب « نتائج اللب ، وكان المتجاسر على تأليفها انما يبدى صفحة عقله ، ويبين عن مقدار علمه أو جهله .»(٣٧٠) قد نتصور لأول وهلة أن العقل ههنا مصدر المعرفة مادام الكتاب نتائج عنه ، واظهارا لصفحته ، وابانة عن العلم . لكن ابن وهب لا يسمح لنا بهذا الظن ، اذ سرعان ما يقول : « والعقل حجة الله سبحانه على خلقه . والدليل لهم الى معرفته ، والسبيل الى نيل رحمته .. » (٣٧١) فدل على أن العقل دليل أو أداة للمعرفة . ذلك أن العقل عند العرب هو التمييز (٣٧٢) ؛ أى أنه أداة للفهم . وابن وهب يقول : « والعقل ينقسم قسمين : موهوب ومكسوب ، فالموهوب ما جعله الله فى جبلة خلقه .. » أما المكسوب فهو « ما أفاده الانسان بالتجربة والعبر ، والأدب والنظر ... » (٣٧٣) وهنا فارق بين التقسيم الى وهبى وكسبى والتقسيم الشهير فى الدافعية الى دوافع أولية وأخرى ثانوية . يتمثل الفارق فى أن الفهم القديم كان يرى فى الوهبى والكسبى كيانات قائمة ، وأدوات معرفية ، بينما يرى الفهم الدافعى فى الدوافع مؤثرات أو مثيرات للسلوك، لها صفة التكرار . وبرغم هذا الفارق يظل التمييز بين الأولى والثانوى قريبا من التمييز بين الوهبى والكسبى ، ويظل الوهبى أوليا ، والكسبى ثانويا ، ويظل من الممكن الحديث عن فهم تجريبى سابق على الدافعية يتمثل فى الخطاب القديم . واذا وضعنا الى جوار عبارة اسحاق بن وهب ما سبق أن أوردناه عن سحبان بن وائل فيما رواه الجاحظ ، وعن العتبى عن أبيه فيما رواه القالى ، من التمييز بين عقل الغريزة وعقل التجربة ، أو بين العقل المركب والمستفاد ، فسوف يظهر مدى حضور وشيوع هذا الفهم الأدوى التجريبى للعقل . ومادام العقل نفسه مفهوما على نحو تجريبى فان المنهج كله — بالضرورة — تجريبى .

وفكرة الموهوب تؤول الى الجبلة التى تؤول بدورها الى فكرة الطبيعة التى تحتل أهمية كبيرة فى الفكر التجريبى العربى . يقول ابن منظور : « الطبع والطبيعة : الخليقة والسجية التى جبل عليها الانسان » (٣٧٤) ويقول : « والطباع : ما ركب فى الانسان من جميع الأخلاق التى لا يكاد يزاولها من الخير والشر . والطبع : ابتداء صنعة الشىء » (٣٧٥) فمادة

---

(٣٧٠) البرهان — ص ٥٠ .
(٣٧١) نفسه — ص ٥٢ .
(٣٧٢) ابن منظور : لسان العرب — مادة عقل — ص ٣٠٤٦ .
(٣٧٣) البرهان — ص ٥٣ .
(٣٧٤) اللسان — مادة طبع — ص ٢٦٣٤ .
(٣٧٥) السابق — ص ٢٦٣٥ .

« الطبيعة » اللغوية تفضى الى الخليقة ، والسجية ، والجبلة ، والتركيب ، والصنعة ٠ ان الطبيعة مصنوعة - برغم تناقض اللفظين ٠ وفكرة « الصناعة » أساس فى الفهم ٠ ان الصناعة تركيب ، أو مزج ، أو خلط دقيق لعناصر ثابتة أو كالثابتة ٠ هذا الفهم هو ما يتيح للفظ الصناعة أن يتحرك دلاليا من معنى دينى هو خلق العالم الى معنى علمى هو العلم المضبوط بالقواعد أو القوانين ٠ أما عن العناصر فقد حاولت الفلسفة القديمة أن تحصرها فى أربعة : الماء ، والهواء ، والتراب ، والنار ، ونظرت اليها نظرة تجريدية ٠ ولقد لقى هذا الحصر ، وهذا التجريد غير الواقعى أو التجريبى ، نقدا كان أحيانا كليا مهذبا يؤكد أن ألفاظ الفلسفة القديمة تهول بلا معنى (٣٧٦) ، فهى تجريدية لا معنى لها فى الواقع التجريبى ، وكان أحيانا نقدا هجائيا مقذعا فاحشا (٣٧٧) ٠ ولنضع نموذجا على الفهم التجريبى العربى للنسق التركيبى لعناصر الطبيعة ، وليكن تحليلهم لفكرة الوحدة العربية :

> « فأما الخواص الخلص فانهم قالوا : العرب كلهم شىء واحد لأن الدار والجزيرة واحدة ، والأخلاق والشيم واحدة ، وبينهم من التصاهر والتشابك والاتفاق فى الأخلاق وفى الأعراق من جهة الخؤولة المرددة والعمومة المشتبكة، ثم المناسبة التى بنيت على غريزة التربة وطباع الهواء والماء ، فهم فى ذلك شىء واحد فى الطبيعة واللغة ، والهمة والشمائل ، والمراعى والراية ، والصناعة والشهوة » (٣٧٨) ٠

أما « الخواص الخلص » فهى علامة على أن خطاب الجاحظ عن الخواص هنا خطاب علمى منهجى ٠ وأما الوحدة هنا فمردودة الى وحدة الطبيعة والأمور المكتسبة كاللغة والنسب ٠ وفى مقام الطبيعة ذكروا عناصر ثلاثة : التربة والهواء ،والماء ٠ ولم يذكروا النار لأنها ليست عنصر وحدة ٠ ذلك أنهم يفكرون فى العناصر بمدلولات واقعية تجريبية مادية ٠ الماء هنا ليس الماء الذى تخلق منه العالم عند طاليس ، وهو ماء مثالى مجرد ٠ أما الماء ههنا فهو الماء الشحيح الذى يتصارع حوله العرب ٠ وطبيعة الصحراء ، بسخونة هوائها ، أو عنف رياحها ، وندرة مائها ، عوامل واحدة تسم العرب جميعا بطابعها ٠ لهذا لم تذكر النار لأنها لا دور لها فى

---

(٣٧٦) راجع مقدمة ابن قتيبة لأدب الكاتب - ص ٣ - ٤ ٠

(٣٧٧) راجع الخبر المقذع بين باذنجانة والشاعر المعروف بالمخنث فى طبقات الشعراء لابن المعتز - تح : عبد الستار فراج دار المعارف - ط ٤ - ١٩٨١ م - ص ٣٣١ ٠

(٣٧٨) البيان والتبيين - ٣/١٦٩ ٠

الأمر بالتحليل الواقعى التجريبى • وشبيه بهذا الموقف موقف الجاحظ من الموانع التى تمنع البالغ من استيعاب المعارف ، اذ يردها الى « أمور فى أصل تركيب الغريزة » تنقسم عنده الى : موانع من قبل الأخلاط الأربعة على قدر القلة والكثرة والكثافة والرقة ، وموانع من جهة سوء العادة ، وموانع من الشواغل العارضة ، والقوى المنقسمة ، (٣٧٩) فجمع فكرة الأخلاط الأربعة مع فكرة العادة ، مع فكرة المكسوب المتمثلة فى الشواغل العارضة ، وانقسام القوى ، فضلا عن فكرة القوى نفسها • وهذه عناصر الفهم التجريبى القديم • ولقد نقد التجريبيون المحدثون فكرة العلة الأرسطية على أساس أن العلة التى تنتج معلولا تحتوى على « قوة » غامضة ، أو « هوية ثابتة بين تصورين » مستبدلين بهذه الفكرة فكرة العادة التى ترى فى العلية تعاقبا زمنيا (٣٨٠) • ولفكرة العادة حضور فى الخطاب القديم •

يقول الجاحظ :

« ينبغى لكم بديا أن تعرفوا الطبيعة والعادة ، والطبيعة الغريبة من الصناعية ، والممكن من الممتنع ، وأن الممكن على ضربين فمنه ما يكون لعلة موضوعة يجوز دفعها ، وفصل ما بين العلة التى لا يجوز دفعها ، وهى على كل حال علة ، وبين الامتناع الذى لا علة له الا عين الشىء وجنسه » (٣٨١) •

وهذه فكرة العادة مرتبطة بفكرة الممكنات ، وهما جوهر فى الفهم التجريبى عموما والصورة العربية القديمة منه على نحو الخصوص • واذا جمعنا آليات ومفاهيم الخطاب التجريبى القديم : العادة ، الممكن ، التركيب ، الطبيعة ، الصناعة ، وضعناها فى ضوء كلام الجاحظ عن الوحدة العربية فاننا نستطيع أن نخرج بتصور اجتماعى جغرافى ، يروغ الى تصور المجتمع نمطا من أنماط تركيب العناصر الطبيعية ، فتركيبها يؤدى الى التربة الصحراوية بمناخها الخاص ، وطبيعة مائها المميزة ، مما ينعكس على البشر والمجتمع ، ويكون طبيعتهم الخاصة بهم •

ولم يكن حظ مفهوم « النفس » مختلفا عن المفاهيم التجريبية الأخرى• فلقد فهمت على نحو مشابه لفهم العقل • فالنفس ــ فيما يقول

---

(٣٧٩) السابق ــ ١٧٠/٣

(٣٨٠) وليم جيمس بعض مشكلات الفلسفة ــ ص ١٧٢ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٥ •

(٣٨١) الحيوان ــ ٣٧٣/٣ •

ابن خالويه ـ هي ما يكون به التمييز (٣٨٢) ، وذلك العقل أيضا ، خاصة أن القلب كان عندهم صاحب التفكير كما جاء في عبارة مالك بن دينار : القلب اذا لم يكن فيه فكرة خرب (٣٨٣) . وكما أن العقل ينقسم الى موهوب ومكسوب فان النفس ـ فيما يروى عن ابن عباس ـ نفسان : احداهما نفس العقل الذى به التمييز ، والأخرى نفس الروح الذى به الحياة (٣٨٤) . والنفس التى يكون بها التمييز قد تكون نفسين كذلك ، ومنه قول الشاعر :

يؤامر نفسيه وفى العيش فسحة
أيسترجع الذؤبان أم لا يطورها ؟

وأنشد الطوسى :

لم تدر ما لا ولست قائلها   عمرك ما عشت آخر الأبد
ولم تؤامر نفسيك ممتريا   فيها وفى أختها ولم تكد

وقال آخر :

فنفساى نفس قالت : ائت ابن بجدل
تجد فرجا من كل غمى تهابها
ونفس تقول اجهد نجاءك لا تكن
كخاضبة لم يغن عنها خضابها (٣٨٥)

وذات التصور الثنائى التجريبى للنفس هو ما نجده عند الأطباء القدامى الذين تصوروا أن النفس مزاج وتأليف بين الطبائع الأربع ، أو شكل البدن وتخطيطه ، أو جسم لطيف داخل فى البدن وسائر فيه (٣٨٦) . هذا التوازى النفسجسمى صورة من صور التركيب الثنائى للطبيعة الذى قامت الفلسفة الوجودية على نقضه (٣٨٧) . وفى الامكان أن نختصر هذا التصور فى مصطلح لعل الدكتور جابر عصفور

---

(٣٨٢) لسان العرب ـ مادة « نفس » ـ ص ٤٥٠٠ .

(٣٨٣) ابن المعتز : كتاب البديع ـ تح : كراتشكوفسكى ـ العراق ـ مكتبة المتنبى ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩ م ـ ص ٢ .

(٣٨٤) اللسان ـ مادة نفس ـ ص ٤٥٠٠ .

(٣٨٥) اللسان ـ مادة نفس ـ ص ٤٥٠٠ وقارن ببيتى الفرزدق فى البديع لابن المعتز ـ ص ٥٤ .

(٣٨٦) د. ابراهيم مدكور : فى الفلسفة الاسلامية ـ ص ١٢٦ .

(٣٨٧) د. حبيب الشارونى : فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية الفصل الأول : أولا : الجسم اشكال طبيعى ص ص ٩ ـ ٣٣ .

أول من وضعه ، وهو « سيكولوجية الملكات » (٣٨٨) ، وعلينا الآن أن نلقي بعض الضوء عليه ٠

ويشار بمصطلح سيكولوجية الملكات Faculty Psychology الى تفسير الظواهر العقلية بارجاعها الى نشاط قدرات معينة مثل الذاكرة والخيال والارادة والانتباه وما شابه ذلك (٣٨٩) ٠ وتتلخص النظرية حينئذ فى أن العقل مكون من مجموعة من القوى والملكات (٣٩٠) ، والملكة قدرة فطرية للعقل ، تعد ذاتا مستقلة مع تأثرها وتأثيرها فى الملكات الأخرى (٣٩١) ٠ هذا ما ينطبق على الحركة الفلسفية المدرسية فى العصور الوسطى ، خاصة أوغسطين ، وتوماس الأكوينى (٣٩٢) ٠ ويمكن أن نعممه مع الوجوديين على ثلاثية : المعرفة ، والوجدان ، والارادة ، الشائعة فى علم النفس (٣٩٣) ٠ ويمكن أن نعممه على الفلسفة القديمة ، يقول أفلوطين : « ان النفس تتجزأ بعرض ، وذلك أنها اذا كانت فى الجسم قبلت التجزئة بتجزؤ الجسم ، كقولك ان الجزء المفكر هو غير الجزء البهيمى ، وجزؤها الشهوانى غير الجزء الغضبى » (٣٩٤) ٠ وفى نفس الوقت يشار بالمصطلح الى مدرسة ألمانية يتزعمها عالم يدعى جال Gall ولقد نشأ مبدأ الملكات العقلية خلافا لنظرية الترابط Association Theory مقسما العقل الى أقسام مثل الذكاء ، والعواطف ، والارادة ، الخ ٠ مما أفضى الى فكرتين : الأولى هى علم قراءة الجماجم Phrenology عند جال حيث يتم ربط القدرات بمناطق مخية definite carnial areas تأكيدا للعلاقة بين الخصائص الفيزيقية والعوامل الشخصية فيما يشبه علم الفراسة الشعبى ، وهو ما بلوره جال فيما يعرف بالخرائط

---

(٣٨٨) د٠ جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ـ دار المعارف ـ ١٩٨٠ م ـ ص ٦٢ ، ٦٨ ، د٠ قاسم مومنى : نقد الشعر فى الرابع الهجرى ـ القاهرة ـ ١٩٨٢ م ـ ص ٢٨١ ٠

(٣٨٩) د٠ الحفنى : موسوعة علم النفس والتحليل النفسى ـ ٢٩٩/١ ٠

(٣٩٠) د٠ انتصار يونس : السلوك الانسانى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٤ م ـ ص ٨ ٠

(٣٩١) روتر : علم النفس الاكلينيكى ـ ت٠ د٠ عطية محمود هنا ـ دار الشروق ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ـ ص ٩٦ ، حامد عبد القادر وآخران : فى علم النفس ـ القاهرة ـ مطبعة المعرفة ـ ط ١ ١٩٣٢ م ـ ٢٩/١ ، ٣٠ ٠

(٣٩٢) طلعت منصور وآخرون : اسس علم النفس العام ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٨١ م ـ ص ٢٧ وما بعدها ٠

(٣٩٣) ماكورى : الوجودية ـ ص ١٩٩ ، ٢٥٢ ٠

(٣٩٤) أفلوطين عند العرب ـ تح : د٠ عبد الرحمن بدوى ـ الكويت ـ ط ٣ ـ ١٩٧٧ م ـ ص ٣٨ ٠

الفرينولوجية Phrenological charts (٣٩٥) • والفكرية الثانية هى الدفاع عن تقديم مواد التدريب فى المدارس لأجل تدريب القدرات وتنميتها • ومع القول بفكرة التدريب فان جال يرى أن الملكات موروثة (٣٩٦) • ولقد نقض العلم الحديث تصورات جال وسكونية التفسير بالملكات ، مع بقاء خرائطه ذات نفع •

أما عن علم نفس الملكات عند العرب فانه على المعنى العام لا المعنى المراد عند جال ، وذلك المعنى العام يتسق تماما مع التصور التجريبى العربى القديم •

وهناك مشكلتان تعترضان قبول هذا التحليل لعلامات المنهج فى الخطاب القديم : الأولى تتعلق بالالحاح الدائم على دور الاسلام فى بناء الحضارة الاسلامية ،وهو بوصفه دينا ليس مجرد بحث تجريبى ، والثانية تتعلق بالالحاح الدائم على دور أرسطو • والواقع أن انخراط الدارسين فى البحث المقارن بين النقد القديم وأرسطو ، أو بينه والقرآن ، له ضرره فى صرف الأذهان عن قراءة نصوص النقد فى بناء خطابها الخاص بمعزل عن أشياء تقع خارجها •

أما عن مسألة الدين فهى تنتمى الى مستوى من الخطاب نسميه بالخطاب الأولى لا العلمى ، وفى الالحاح عليه دراسة للتفاعل بين مستويات الخطاب ، لكنها فى غياب نظرية الخطاب تقع فى الخلط بين المستويات • وأما عن اليونان فان المقارنة يجب أن تعقد بين ما هو أولى عند اليونان (الفلسفة) ، وما هو أولى عند العرب ، لا ما هو منهجى • وهناك تمييزات كثيرة فى هذا الصدد لم تكتشف بعد • من نماذجها التمييز بين مفهوم الديميورج (الصانع) عند أفلاطون (٣٩٧) ، ومفهوم الله عند العرب ، فالأول ذهنى ، والآخر سمعى أو نقلى • هذا الفارق وحده كاف للكشف عن الفارق بين التصور المثالى اليونانى ، والدينى العربى • أما عن أرسطو فلقد وضعت دراسات عليه تحاول أن تصور الأرسطية فلسفة تجريبية محاولة حثيثة ، حتى ان احداها لتذهب الى أن بحث أرسطو عن «الصورة» eidos يبحث عن الصورة النوعية أو الماهية المغروسة فى الطبيعة(٣٩٨).

---

(٣٩٥) Freyer, Henry. Sparks, Generat Psycdotogy, New York, Barnes & Noble, INC. 4th edition, 1954. p. 206.

(٣٩٦) د• عبد الستار ابراهيم : الانسان وعلم النفس – ص ٢١ ، ٢٢ •

(٣٩٧) د• محمود حمدى زقزوق : تمهيد للفلسفة – القاهرة – الأنجلو المصرية – ١٩٧٦ م – ص ٢٦٤ •

(٣٩٨) د• محمد النشار : نظرية العلم الأرسطية – ص ٢٥٤ •

بوصفها فكرة تجريبية مع أن فكرة الصورة أو الماهية فكرة مثالية خالصة٠ ولقد كشفت هذه الدراسة نفسها فى مواضع عديدة عن جوانب مثالية فى نظرية العلم الأرسطية (٣٩٩) ، وهى جوانب كفيلة بدحض فكرة تجريبية أرسطو ٠ وهناك دراسات أخرى تقول بازدواجية المنهج الأرسطى: جانب مثالى وآخر واقعى (تجريبى) (٤٠٠) ٠ ومن الجلى أن القول بالثنائية المنهجية لا يحسم مشكلة المنهج بل يحيل على علاقة غامضة بين طرفين ، كأنها مسألة كميات متغايرة بلا نظام ثابت ٠ وجوهر المشكلة يكمن فى تصور الباحثين أن المنهج المثالى لا يعالج الا ميتافيزيقيات ٠ الحق أنه ـ ككل منهج ـ يعالج مشكلات الفكر والحياة ، مما يجعله يبدو أحيانا غير مثالى بسبب طبيعة الموضوع الذى يعالجه ، لا طبيعة المنهج نفسه ٠ ومنهج أرسطو ليس المثالية المفارقة المستقلة عند أفلاطون ، وليس المثالية العقلية عند سقراط ، وليس المثالية الذاتية الشعورية عند هوسرل أو ميرلو بونتى ، وليس المثالية الذاتية الوجودية عند هيدجر أو سارتر ، لكنه المثالية الموضوعية المحايثة (٤٠١) ٠ وهذا كله مختلف عن المنهج التجريبى فى العلم العربى ٠ واذا ظهر تأثر من العالم العربى القديم بأرسطو فان المعالجة السليمة لا تكتفى بأن تصيح : هنا تأثر بأرسطو ، لكنها يجب أن تقول : هنا قراءة تجريبية لارسطو ٠

---

(٣٩٩) نفسه ـ ص ٩٨ ، ٢١٣ ـ ٢١٧ على سبيل المثال ٠

(٤٠٠) د٠ عبد الرحمن بدوى : أرسطو ـ بيروت ـ دار القلم ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م ـ ص ١١٢ ٠

(٤٠١) من الشائع استخدام كلمة محايثة بمعنى شعورية لكننا نستخدمها هنا اجرائيا بمعنى متمكنة فى مكان أى غير مفارقة ٠

ـ ٣ ـ

تعريف المفهــوم

الابداع الفنى فى ضوء المنهج التجريبى القديم ظاهرة طبعية ، تؤول فيها الى قدرة ، أو ملكة ، تتكون عن تراكيب أو مزاج عناصر الطبيعة فى الانسان ، وتشبه العنصر المستقر الثابت فى استقرار سماتها ، وتشبه العنصر المشع القلق ابان نشاطها .

و « يصدق » هذا المفهوم على كثير من المصطلحات نصنفها كما يلى :

١ ـ أمراض الابداع :

هذا موضوع طالما أهمله دارسو النقد القديم . والمحدثون مشغولون أمامه بالتساؤل : أيهما دافع الى الآخر الابداع أم المرض ؟ ودلالة «المرض» فى هذا السياق هى الدلالـة الباثولوجية المعروفـة فى العـلاج النفسى Psychotherapy ، أى العصاب ، والذهان ، والفصام ، والهلاوس ، الخ . أما المرض بمعنى ما يعوق أو يعطل الابداع خاصة ، وان لم يكن مرضا بالمعنى العام ، فهذا ما لا يمكن استنباطه الا من الخطاب النقدى القديم . فى هذا الصدد نستطيع أن نميز بين شيئين :

(أ) أمراض تعوق الابداع :

تلك هى جميع العيوب التى لا تفسد فعل الابـداع كل الافساد ، وتقلل من قدره ـ أحيانا ـ فحسب . وكلها راجعة الى عيوب فسيولوجية أو نطقية . فالتمتام مثلا ـ من يتتعتع لسانه فى التاء ، والفأفاة من يتتعتع فى الفاء (٤٠٢) . ومن الخطباء من كان أشغى (بارز الأسنان العليـا ، ويقول الثعالبى انه اختلاف المنابت) (٤٠٣) ، أو أروق (ركوب السن الشفة ، وعند الثعالبى طولها) (٤٠٤) ، أو أشدق (سعةالشدقين) .

---

(٤٠٢) البيان والتبيين ـ ط السندوبى ـ ٤٦/١ .

(٤٠٣) الثعالبى : فقه اللغة وسر العربية ـ ص ١٠٣ .

(٤٠٤) السابق والصفحة .

أو أفقم (مثله ، وعند الثعالبي تقدم الأسنان السفلى على العليا) (٤٠٥)۔ لا ريب أن هذه العيوب أساس ملحوظاتهم الثرية فى علم الأصوات ، وقريبة من علم الفصاحة ۰ وكلها أمور تعيب المبدع ولا تحبط عمله تماما ، كما أن واصل بن عطاء استطاع أن يهزم لثغته فى الراء ، فدرب نفسه على اسقاط الراء وكلماتها من خطبه ، حتى أتقنها (٤٠٦) ۰

(ب) أمراض تعطل الابداع :

أخطرها العى والحصر ، وهم يتعوذون منهما تعوذهم من جميع الشرور (٤٠٧) ۰ بعدهما الفه ، ثم المفحم ، ثم اللجلاج ، ثم الأبكم (٤٠٨) ۰ ومن تلك الأمراض الحبسة وهى ثقل الكلام ، والحكلة وهى ذهاب آلة المنطق وعجز أداة اللفظ حتى لا تعرف المعانى الا بالاستدلال (٤٠٩) ۰ والرتة حبسة فى اللسان وعجلة فى الكلام (٤١٠) ۰ واللفف دخول بعض الكلام فى بعض (٤١١) ۰ وهم يخصون الشاعر بالمفحم والخطيب بالبكيء (٤١٢) ۰ وقد يعذرون المبدع فى التشديق والتقعير والتقعيب (من الفئة الأولى) ولا يعذرون فى العى والحصر (٤١٣) ۰

ونستطيع أن نقارن هذه الحالات بما يعرف فى الدراسات الحديثة باسم علم أمراض الكلام Speech Pathology ، وكلها تمثل عيوبا للكلام speech defects ترجع الى عيوب جهاز النطق ، وهى أسباب فسيولوجية تخلو من الأسباب النفسية والبيئية التى يهتم بها المحدثون (٤١٤) ۰ والتأتأة والفافأة فى الدراسة الحديثة تؤدى الى الكلام المتشنج spastic speech ، وسكتة الكلام speech block (٤١٥) ۰ والحبسة Aphasia فى الدراسات الحديثة مرض نفسى يصيب المبدع

---

(٤٠٥) المصدر السابق والصفحة ـ والبيان ١/٥٧ ۰
(٤٠٦) البيان ـ ١/٣٠ ۰
(٤٠٧) البيان ـ ١/٢١ ۰
(٤٠٨) فقه اللغة ـ ص ١٠٨ ۰
(٤٠٩) البيان ـ ١/٤٨ ۰
(٤١٠) فقه اللغة ـ ص ١٠٦ ۰
(٤١١) البيان : ١/٤٧ وقارن بما سماه فرويد الادغام وهو دمج كلمتين معا ۰ المحاضرات التمهيدية : ص ٢٠ ۰
(٤١٢) البيان ١/٣٩ ۰
(٤١٣) نفسه والصفحة ۰
(٤١٤) د۰ حامد عبد السلام زهران : الصحة النفسية والعلاج النفسى ـ عالم الكتب ـ ط ٢ ـ ١٩٧٨ م ـ ص ٥١٧ ، ٥١٨ ۰
(٤١٥) د۰ الحفنى : موسوعة علم النفس ـ ٢/٣٢٤ ، ٣٢٧ ۰

وغير المبدع خلافا للمعالجة القديمة · والعرب يقصدون بالحبسة الحبسة الكلامية فحسب ، أما النسيانية ، والارتباطية ، والاختلاجية ، والتعبيرية، والحركية ، والحسية ، والكلية ، والبصرية ، فغير مشار اليها فى الخطاب القديم · والحبسة من اضطرابات الترابط ، فهى تحطيم جزئى أو كلى للعملية الترابطية نتيجـة تلف عضوى فى الدماغ ، ومن أعراضـها عـدم القدرة على الكتابة agraphia ، أو القراءة alexia ، أو محاكاة الايماءات amimia ، أو التلفظ anarthria ، أو التعرف على أجزاء الجسم أو تعريفها aphonia ، أو استحداث أصوات معينة agnosis ، أو معرفة المعنى المرتبط بمثير حسى autoagnosia (٤١٦) · ويذكر زوريف وبلومشتين أن علم الحبسـة Aphasiology يربط هذا المرض باصابة منطقة فى الدماغ تسمى منطقة بروكا ، تسبب مرض حبسة بروكا Broca's aphasia ، الذى يسبب انفصالا بين القدرة على التلفظ وما ينطق المريض بالفعل (٤١٧) ·

وثنائية القدرة والانجـاز تلوح وراء فئتى الأمراض السابقتين · فما يعوق الابداع تكتمل فيه القدرة دون الانجاز ، وما يعطل الابداع يتعثر فيه الانجاز بتعثر القدرة ذاتها ·

٢ ـ مصطلحات الملكة :

من مثل الطبع ، والقدرة ، والقوة ، وأحيانا البديهة ، وما الى ذلك · والملكة نتاج المزاج الانسانى ، أو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان ، وهى فارق نوعى بين المبدع وغير المبدع · واتساقا مع سعى التجريبية الى التحكم فى الظواهر ، تضمن الخطاب القديم اجراءات لهذا الغرض على مسـتويين :

(أ) اثارة الملكة وذلك بضربين :

١ ـ بتدخل خارجى : وذلك ما يسمى بالامتحان حين يحرج الناقد، أو المتلقى ، أو المبدع المنافس ، أحد المبدعين ليمتحن ملكته وقدرته على الابداع · وكان هذا يحدث كثيرا فى الأسواق والنوادى وقصور الأمراء ، حتى أصبحت كلمة الامتحان مرادفة للنقد ، اذ الناقد يمتحن الشاعر كما

---

(٤١٦) د· الحفنى : موسوعة علم النفس ـ ٢/٦٠ ·

(٤١٧) Edgar. B. Zurif & Sheila. E. Blumstein, Language & The Brain, Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by : Halle, Bresman, è Miller, London. Cambridge, 1981, p. 229, 230.

يمتحن الشعر ، وأصبح الامتحان شرط البراعة . يقول ابن قتيبة « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة . واذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر » (٤١٨) فجعل الامتحان شرطا للطبع ، أو قوة الملكة ، والشعر مرآة رائقة رنقة لا تظهر ما فى الطبع أو الغريزة من رونق ووشى . ويشيع الامتحان فى الخطاب فى ظل ما سوف نطلق عليه فى تطور المفهوم المنهجى للابداع الفنى اسم «المفهوم الأسلوبى» .

٢ ـ بجهد ذاتى يبذله المبدع ويطلب منه ، فيقول بشر بن المعتمر فى صحيفته « خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك واجابتها اياك » (٤١٩) . ويقول أبو تمام موصيا البحترى : « تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صفر من الغموم ، واعلم أن العادة فى الأوقات أن يقصد الانسان لتأليف شىء أو حفظه فى وقت السحر ، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم » (٤٢٠) . وهناك مادة وفيرة فى هذا الشأن (٤٢١) ، كلها تتجه الى تنبيه المبدع الى لحظات انطلاقه واغتنامها . وجميع ما سوف يشار اليه خاصا بتنمية الملكة يأتى فى المقام الثانى بعد النجاح فى اثارتها بهذين الاجراءين : الخارجى والذاتى .

(ب) تنمية الملكة :

والمراد هو الارتفاع بقدرات الملكة الى مرتبة « الفحولة » ، وهى أعلى مراتبها . ويتم هذا فى الخطاب القديم على نحوين : أولهما تقويم العمل الفنى مما يساعد على توجيه الملكة الى الأفضل . وثانيهما توجيه المبدع الى أدوات مباشرة خاصة بتنمية الملكة ، ويتميز فى هذا الصدد أداتان : المران والثقافة . والدعوة الى المران فى الخطاب القديم كانت ملحة . وقد قال رجل لخالد بن صفوان : « انك لتكثر . فقال : أكثر لضربين أحدهما فيما لا تغنى فيه القلة ، والآخر لتمرين اللسان فان حبسه يورث العقلة . . . » (٤٢٢) وهذا ما أراده العتابى حين قال « اذا حبس اللسان

---

(٤١٨) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ـ تح : أحمد محمد شاكر ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢ م ـ ٩٠/١ .

(٤١٩) البيان ـ ١٠٤/١ . وابن رشيق : العمدة ٢١٢/١ .

(٤٢٠) العمدة ـ ١١٤/٢ .

(٤٢١) العمدة ـ ٢٠٤/١ ـ ١١٧ ، العسكرى : الصناعتين ـ تح د. مفيد قميحة ـ بيروت ط ١ ١٩٨١ م ـ ص ص ١٥١ ـ ١٧٠ .

(٤٢٢) المبرد : الكامل ـ بيروت ـ مكتبة المعارف ـ ٢٤٦/١ [illegible]

عن الاستعمال اشتدت عليه مخارج الحروف » (٤٢٣) ، وما أراده الجاحظ حين استخدم ألفاظ : مقامات ، وسياسات ، وكلف ، ورياضيات (٤٢٤)٠

أما عن الثقافة فمعناها الحديث مجموعة الانماط الحضارية والسلوكية والمعرفية التى يكتسبها الفرد فى بيئته ، أما دلالة اللفظ فى الخطاب القديم فمأخوذة من تقويم قناة الرمح ، ومحولة الى معنى التهذيب (٤٢٥) ٠ فاذا طلبنا المعنى الحديث فى الخطاب القديم فاننا نتلمسه تحت مصطلح « أدب » أو « آلة » ٠ وما يقصده ابن قتيبة بكلمة «أدب» فى «أدب الكاتب» هو تحصيل معارف مختلفة لغوية ، وطبيعية ، ورياضية ، ودينية ، وتاريخية ، (٤٢٦) ويجمع الى هذه المعرفة النظرية المعرفة العملية التى تتمثل فى « ٠٠ أن يمتحن معرفته بالعمل فى الأرضين لا فى الدفاتر ، فـان المخبر ليس كالمعاين » (٤٢٧) ، ويجمع اليهما آداب النفس من العفاف ، والحلم ، والصبر ، الخ (٤٢٨) ٠ وهذا الاستعمال لكلمة أدب هو ما تواتر فى الخطاب القديم ، فنجد ابن الأثير فى القرن السابع يذكر فى « آلات علم البيان وأدواته » معارف كثيرة ، كلها نظرية ، مثل معرفة علم العربية من النحو والتصريف ، ومعرفة الألفاظ المتداولة من اللغة(٤٢٩) الخ ٠ ثم عاد فوسع دلالة « الآلة » المطلوبة لتشمل « التشبث بكل فن من الفنون ، حتى انه يحتاج الى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، والى ما يقوله المنادى فى السوق على السلعة ، فما ظنك بما فوق هذا ؟ والسبب فى ذلك أنه مؤهل لأن يهيم فى كل واد ، فيحتاج أن يتعلق بكل فن » (٤٣٠) ٠ الا أن ابن الأثير فى استخدامه لكلمة « آلة » أسقط المعرفة العملية ، وآداب النفس ، كما ذكرهما ابن قتيبة فى القرن الثالث الهجرى ، فضيق النظر بأن ركز على المعارف الثمانية التى حددها ، مهملا الجانب العملى والخلقى ، مؤكدا على المزيد من الأدوية والآلية ٠

وطبيعة الملكة فى الخطاب القديم تشى بأنها قدرة عقلية طبقا لما يقضى به علم نفس الملكات ٠ هذا يردنا الى العلاقة بين العقل والقلب فى فعل

---

(٤٢٣) الكامل ــ ٣٧٠/١ ٠
(٤٢٤) البيان والتبين ــ ٣٠/١ ، ٩٠ ٠
(٤٢٥) أساس البلاغة ــ ص ٤٦ ٠
(٤٢٦) ابن قتيبة : أدب الكاتب ــ ص ص ٩ ــ ١٥ ٠
(٤٢٧) أدب الكاتب ص ٩ ــ ١٠ ٠
(٤٢٨) نفسه ــ ص ١٦ ، وانظر العمدة ١٩٦/١ ٠
(٤٢٩) ابن الأثير : المثل السائر ــ تح : د٠ أحمد الحوفى وآخر ــ نهضة مصر ــ ٤٠/١ ــ ٤١ ٠
(٤٣٠) نفسه ــ ٦٢/١ ٠

الابداع ، ويلخص ابن قتيبة هذه العلاقة حين يقول : « ومدار الأمر على القلب ، وهو العقل وجودة القريحة ... » (٤٣١) ، وحين يصف النهشلى القيروانى اللسان بأن الله جعله « خادما للقلوب ، ومترجما عن نتائج العقول .. » (٤٣٢) نفهم عنه طبيعة العلاقة الباطنية بين العقل والقلب داخل الفعل الابداعى ، فالابداع فعل عقلى يستهدف العاطفة ، يتوجه العقل خدمة للعاطفة ، وفى هذه المعادلة يقع العقل / الملكة فى الوسط ، وتقع العاطفة على الأطراف ، فالعاطفة تثير الملكة / العقل ، لتنتج نصا يستهدف التأثير فى عاطفة المتلقين .

العاطفة ← العقل ← العاطفة

لكن العقل / الملكة يظل جوهر الفعل ، ومن هنا سمى العرب الشعر شعرا لأنه من يشعر بمعنى يفطن (٤٣٣) ولأنها فطنة ابداعية فان الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره (٤٣٤) وبمزيد من الدقة ذهب صاحب البرهان الى أن الشاعر انما سمى شاعرا لأنه «يأتى» بما لايشعر به غيره (٤٣٥) ، ليؤكد بالفعل « يأتى » على الطبيعة الابداعية للفعل ، أما ما يروى عن أغراض الشعر ، وقواعده ، وأركانه ، كالمدح ، والهجاء ، أو الطرب أو الغضب ، (٤٣٦) فأبسط مراجعة تكشف عن أنها تشير الى استهداف الفعل الابداعى للتأثير العاطفى مع انطلاقه منه ، وحين يقول ابن دريد :

وبالشعر يبدى المرء صفحة عقله
فيعلن منه كل ما كان يكتم

وسيان من لم يمتط اللب شعره
فيملك عطفيه وآخر مفحم (٤٣٧)

---

(٤٣١) ابن قتيبة : أدب الكاتب — تح : محمد محيى الدين عبد الحميد — القاهرة — مطبعة السعادة — ط ٤ — ١٩٦٣ — ص ١١ .

(٤٣٢) عبد الكريم النهشلى القيروانى : الممتع فى صنعة الشعر — تح : د. زغلول سلام — الاسكندرية — منشاة المعارف — ١٩٨٠م — ص ٣٣ — ٣٤ .

(٤٣٣) ابن منظور : اللسان — ط دار المعارف — ٤/٢٢٧٤ والجرجانى : التعريفات ص ١٢٧ — والباقلانى : اعجاز القرآن — تح : السيد أحمد صقر — دار المعارف — ط ٥ — ١٩٨١ م — ص ٥١ .

(٤٣٤) ابن رشيق ، العمدة — ١/١١٦ .

(٤٣٥) ابن وهب : البرهان — ص ١٣٠ .

(٤٣٦) العمدة ١/١٢٠ — قدامه بن جعفر — نقد الشعر — ص ٩١ .

(٤٣٧) القالى : الأمالى — بيروت — دار الآفاق الجديدة — ١٩٨٠ م — ص ١٤ وقارن ببيتى حسان العمدة ١/١١٤ ، وأبى تمام العمدة ١/٩١ ، وأحمد بن يحيى فى العسكرى : المصون فى الأدب — تح عبد السلام هارون — القاهرة — الخانجى — ١٩٨٢ م — ص ١٠ ، ٢١ .

فانه يعلن عن شيوع هذا التصور للملكة العقلية . والصورة فى البيت الثانى تؤكد سيادة العقل كسيادة الفارس على الجواد . وليس عبثا أن مقابل اللب الفارس المسيطر هو المفحم ، فتلك علامة على أن المراد هو الطبيعة العقلية للقدرة المبدعة . فاذا قال ابن قتيبة : « وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الغضب » (٤٣٨) ، واذا أوصى أبو تمام البحترى قائلا : « واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين ... » (٤٣٩) فليس المراد الا الاشارة الى موضع العاطفة قبل العقل فى الآلية السالفة . أما الجرجانى فيقول فى الوساطة : « أنا أقول — أيدك الله — ان الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه .... » (٤٤٠) مؤكدا الطبيعة العقلية لفعل الابداع مشيرا الى الملكة بألفاظ الطبع والذكاء ، ومشيرا الى تنميتها بلفظى الرواية والدربة ، موضحا أن الهدف هو رفع قوة هذا الطبع المبدع بكل الأسباب أو الوسائل .

والعاطفة فى هذا السياق تمثل العامل الفردى فى تحريك الملكة أو تنشيطها ، لكن هناك عوامل اجتماعية أخرى تدور حول فكرة البيئة . فما يروى عن « احتماء القبائل بشعرائها » (٤٤١) ليس الا تأكيدا على الوعى بالأثر الذى تحدثه البيئة فى المبدع . ومن هنا فان الشعر يكثر بالحروب ، (٤٤٢) وتفاوت الطبائع بين السهولة والتوعر يرجع الى اختلاف البيئة بين البداوة والحضارة كما أن شعر عدى — وهو جاهلى — أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ، لملازمة عدى الحاضرة (٤٤٣) . ان نشأة فن الشعر كانت استجابة لحاجات بيئية ، يقول النهشلى :

> « ولما رأت العرب المنثور يند عليهم ، ويتفلت من أيديهم ، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم تدبروا الأوزان والأعاريض ، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاءهم

---

(٤٣٨) الشعر والشعراء — ص ٧٨ ، ٧٩ .

(٤٣٩) العمدة — ١/٦٥ .

(٤٤٠) الجرجانى : الوساطة — تح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى محمد البجاوى — القاهرة — ط ٢ — ١٩٥١ م — ص ١٥ .

(٤٤١) العمدة — ١/٦٥ .

(٤٤٢) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء — تح : محمود محمد شاكر — ١/٢٥٩ .

(٤٤٣) الجرجانى : الوساطة — ص ١٧ ، ١٨ .

مستويا • ورأوه باقيا على مر الأيام ، فألفوا ذلك
وسموه شعرا » (٤٤٤) •

فالامر عندهم ليس أمر استجابة الحداة لوقع أخفاف الابل ، لكنه الوعى التاريخى للمجتمع الذى يطالب بتسجيل وتخليد وجوده • ان الشعر هو المعابد العربية التى يسجلون على « أعمدتها » الوعى التاريخى للجماعة • وبالامكان مقارنة نقوش أعمدة المعابد ، بنقوش الشعراء على عمود الشعر •

واذا تذكرنا ملامح المنهج التجريبى القديم فسوف نجد أن الطبع يشتق من الطبيعة ، وأن البيئة مشتقة كذلك منها ، ذلك أن عناصر الطبيعة تتركب فيما بينها فتؤلف هذا وذاك •

من هنا لم يعط التطور حقه فى بناء المنهج • ومع أن الناقد القديم كان يعترف بوجود تطور فى الظاهرة الأدبية ، وكان يسجل ما يراه أحيانا من تغير فى الملكة والبيئة يجعله يدعو الى الأخذ بالرواية والحفظ لتقوية الملكة (٤٤٥) ، أو ما يراه من أن الشعراء يكررون معانى استنفدها السابقون ، (٤٤٦) ويرفض ربط أحكام القيمة بمعيار التقدم أو التأخر فى الزمن فاتحا الباب للمتأخر زمنا حتى يسبق بشعره قيمة ، (٤٤٧) الا أنه يعود فلا يستجيب لمحاولة الشعراء الخروج عن أغراض الشعر فى صورتها التقليدية ، (٤٤٨) فلقد كانت هذه الأغراض تمثل طبيعة الشعر ، والخروج عليها خروجا على الطبيعة ، وافسادا للطبيعة ، وخروجا على المجتمع بالمثل ، مادام المجتمع جزءا من الطبيعة فيه ما فيها من ثبات • ومن هنا كان الزمن عنصرا محايدا فى التصور المنهجى القديم (٤٤٩) مصاحبا للتطور ، يكشفه ، ويكشف ظهور القوى الفاعلة فى الظاهرة الأدبية التى لم تحظ بالنضج والظهور من قبل • ويتوقف الانكشاف أو النضج والظهور على القوى الفاعلة الفردية والجماعية المردودة جميعا الى الطبع ، أو الطبيعة •

---

(٤٤٤) الممتع ص ٢٣ وقارن بالعمدة ٨٢/١ حيث يفضل ابن رشيق الشاعر على الخطيب لحاجتهم الى الشاعر فى تخليد المآثر ••• الخ •

(٤٤٥) الوساطة – ص ١٥ ، ١٦ – والعمدة ١٩٦/١ – ١٩٨ •

(٤٤٦) الوساطة – ص ٥٢ •

(٤٤٧) الوساطة – ص ١٥ – والعمدة ٢٠٠/١ – والشعر والشعراء ٦٢/١ •

(٤٤٨) الشعر والشعراء ٦٢/١ ، ٦٣ •

(٤٤٩) خلافا للدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ١٢٧ •

وعلى وجه العموم فان المصطلح القديم اذ يشير الى الملكة المبدعة فما يشير الا الى قدرة خاصة مفهومة على أساس من فلسفة طبيعية ٠ ترى هذه الفلسفة أن الطبيعة مصنوعة بتركيب لعناصرها الأولية على نحو خاص من التركيب ٠ وعلى نحو ثان من التركيب يكون الانسان ٠ أما المبدع فهو نسق ثالث من التركيب ٠

فتركيب الملكة المبدعة له نسق خاص وليس عاما شأن القوى الحاسة ٠ وهى بهذا لا تمثل جزءا من التركيب العام للانسان ، بل تمثل — فى التصور الأخير — اعادة تركيب كلى للتركيب العام للانسان فى محتواه الداخلى ، ينشأ عنه تركيب ملكة مستقلة مسئولة عن الابداع ٠ والناقد القديم ينظر اليها نظرته الى جوهر يطرأ عليه بعض الأعراض أو المؤثرات ٠ هذه المؤثرات على ضربين : مؤثرات انسانية ، ومؤثرات طبيعية ٠ أما المؤثرات الانسانية فهى ما أسميناه « التحكم فى الظاهرة » ٠ هذا التحكم ، أو التدخل ، فى ظاهرة الابداع يشارك فيه العالم والمبدع معا ٠ وهو على ضربين : ضرب من التدخل يهدف الى تنشيط الملكة واثارتها ، وضرب يهدف الى تنميتها والرقى بها ٠ أما الضرب الخاص بتنشيط الملكة واثارتها فهو بدوره على ضربين : ضرب من التدخل الخارجى يتجلى فيما أسماه النقد القديم « الامتحان » ، وهو لون من الاحراج يثير ، ويختبر ، الملكة ، وضرب من الجهد الداخلى الطقسى يعتمد على نشر معرفة عامة بطقوس المبدعين وسبلهم فى استثارة الملكة ٠ والضرب الخاص بتنمية الملكة والرقى بها من ضربى التحكم فى الظاهرة ، ينقسم كذلك الى ضربين : أحدهما يتمثل فى الجهد التقويمى الذى يقوم به الناقد اذ يكشف مساوىء ومحاسن العمل الابداعى ، ويفاضل بين الأعمال الابداعية ، وبين المبدعين أيضا ، فيرى أن فلانا أشعر من فلان ، أو أن فلانا أشعر الشعراء قاطبة ، أو أشعر القائلين فى لون محدد من ألوان الفن ٠ وثانى ضربى تنمية الملكة يتمثل فى التوجيهات التى يوجه العالم المبدع اليها ، ويعينه عليها ، لينمى بها ملكته ، يتميز فى هذا الصدد وسيلتان : احداهما هى المران أو الدربة التى تجدد طاقة الملكة ، وتيسر عليها أصعب صور الابداع ٠ وثانية الوسيلتين هى الثقافة — أو الأداة ، أو الأدب ، بالمصطلح القديم — التى تمد المبدع بالمعارف العامة ، والمعارف الخاصة بفنه ، وكانوا يطالبون المبدع أن يكون « راوية » للأعمال العظيمة التى سبقته فى فنه « حافظا » لها ، وعند ابن طباطبا ، وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن الأثير نماذج لهذه الدعوة الى الثقافة ٠ وفى مقابل هذه الأضرب من المؤثرات الطبيعية ٠ وعلى العموم فان المؤثرات الطبيعية على ضربين : أحدهما مؤثرات مستمدة من الطبيعة الفردية ، والآخر مؤثرات مستمدة من الطبيعة الجماعية البيئية ٠ أما المؤثر

الفردى فخلاصته معادلة محدودة يصاغ بها الابداع • والمعادلة الملخصة للمؤثر الفردى يؤول فيها الابداع الى نشاط عقلى تثيره العاطفة ، ويستهدف أخيرا التأثير العاطفى • وطبقا لهذه المعادلة يتحـــدد دور حالات العقـل والوجدان فى التأثير على نشاط الملكة المبدعة قبيل بدايته وابانه • أما المؤثر الطبيعى الاجتماعى فله أضرب كثيرة . فمنها الحروب ، ومنها التفاخر القبلى ، ومنها تعويض المجتمع عن حاجته لعلم اجتماعى تاريخى يسجل ويدرس حركته ، ويكون بهذا الابداع وسيلة لمقاومة الفناء ، والحفاظ على البقاء ، ومنها البيئة بحالتها الجغرافية والحضارية •

ومحصلة لهذه المؤثرات المتفاوتة بين الطبيعة الخالصة بحواسـها وجغرافيتهـا وعناصرها ، والطبيعة الانســانية بعقلهـا ، ومشـاعرها ، ارادتها ، وبداوتها ، وتخلفها . يتكون المستوى الثانى للملكة • أما المستوى الأول فهو تركيب عناصر الطبيعة فى الانسان حيث تنشأ الملكة • فاذا تعرضت لمؤثرات الطبيعة ، تركبت من جديد على نحو خاص ، تتألف منه الملكة الخاصة بالمبدع ، وتتفاوت به ملكات المبدع وسائر المبدعين • ولابن قتيبة نص شهير فى تفاوت قدرات المبدعين أو طباعهم ، يقول فيه : « المديح بناء والهجاء بناء ، وليس كل بان بضرب بانيا بغيره » (٤٥٠) • مثــل هذه العبارة قد تفتح باباً واسعا عند القراءة • قد نرى فى تلك اللمعة كشفا مبكرا للبنائية • لكن ابن قتيبة لا يذكر شيئا عن الطبيعة المستقلة للأدب التى تسـمى « أدبية الأدب » (٤٥١) • ولا يرفع المبدأ الجمالى الذى يؤكد على انفصال الابداع عن ، أو تعاليه على ، الدوافع النفسية والاجتماعية (٤٥٢) حتى نضع له تأويلا استاطيقيا • وقد نقول بضرب من المخالفة ان الابداع بناء ، والنقد هدم أو تحليل ، فنسـتدعى فكرة التفكيك Deconstruction لكن نظرية التفكيك تعلن أن وراء العبثية الظاهرة فى النص seeming absurdity ضربا من التحولات يجب دراسته مهما كان شكل الخطاب أدبيا ، أو نقـديا ، أو فلسفيا ، أو غير ذلك • وهى ترى أن الانسان يغير Transform نفسه خلال عملية التسمية naming وهى بهذا استبقاء ثابت للرابطة

---

(٤٥٠) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ـ ٩٤/١ •

(٤٥١) انظر د• صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ص ٢٣٣ •

(٤٥٢) انظر فى شرح هذا المبدأ الفصل الرابع من كتاب د• مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى ـ دار الأندلس ـ ١٩٨١ م ـ بعنوان « التحليل اللغوى الاستاطيقى » : ـ ص ص ١٨٥ ـ ٢٢٨ •

بين التغير Crisis والنقد criticism (٤٥٣) · وابن قتيبة لا يفصح عن شيء من هذا ، ولا يعترف بأية عبثية في النص · ولا شك أن فكرة البنائية ، أو علم الاسلوب ، يصلحان لاعادة تأويل مثل هذه العبارة · ومن الممكن باعادة ترتيب النصوص النقدية ، مع شيء من التركيز على بعض الجوانب ، أن نضع تأويلا بنائيا أو استاطيقيا أو تفكيكيا أو أسلوبيا للنص القديم · لكن هذا الضرب من الاسقاط مع أنه قد ينفع في البرهنة على أن تطوير النقد العربي في نظريات عملية محدثة لن يكون غربة كاملة أو انقطاعا عن التراث ، وان كان قطيعة معرفية معه ، الا أن هذا الاسقاط لن يساعدنا على فهم عبارة واحدة كعبارة ابن قتيبة · اننا مضطرون الى أن نفهم فكرة البناء هنا في ضوء كلمات مستحبة كالتركيب ، أو النظم ، أو البيت ، أو العمود · ووراء هذه الكلمات تكمن الأفكار التجريبية التي ترى أن الأشياء مركبات من عناصر طبيعية · واذا تذكرنا ما أسموه « بنظم النثر وحل الشعر » (٤٥٤) ووصف ابن الأثير له بأنه « الكيمياء في توليد المعاني » (٤٥٥) فان الطابع التجريبي يزداد وضوحا · والبناء قدرة · من هنا اشترط البعض في الابداع أن يكون مقصودا « اذا قصده صاحبه تأتى له ، ولم يمتنع عليه » (٤٥٦) واشترط بعضهم في تعريف الشعر أن يكون مؤثرا في النفس (٤٥٧) · هذه كلها عناصر تصور تجريبي واحد يقوم على تصور قدرة عقلية لها جدل مع العاطفة في سياق اجتماعي طبيعي ، تتدرج فيه القدرة في ترقيها على سلم التركيب حتى تصل الى درجة تمتلك فيها قدرة استاطيقية متميزة تلفح بوهجها من تتعرض له ·

٣ ــ مصطلحات عملية الابداع :

تناولنا فيما سبق تجليات علامية مختلفة للمفهوم المنهجي التجريبي للابداع الفني ، فاستعرضنا أمراض الابداع ، ومصطلحات الملكة المبدعة ، واجراءات المنهج القديم في تنشيطها وتنميتها ، وما وراءها من فلسفة تجريبية ، يتدرج فيها التركيب في سلم صاعد · وننتقل الآن الى تحليل مفهوم عملية الابداع ذاتها ، والتجليات العلامية لها ولآلياتها في الخطاب.

---

(٤٥٣) Norris Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, London, 1982, p. xi, xii.

(٤٥٤) العمدة ٢/٢٩٣ ·

(٤٥٥) المثل السائر ١/١٢٧ ·

(٤٥٦) اعجاز القرآن ــ ص ٥٥ ــ وتعريفات الجرجاني ــ مادة شعر ــ ص ١٢٧ ·

(٤٥٧) منهاج البلغاء ــ ص ٧١ ·

النقدى القديم · فى هذا الصدد تداول الخطاب القديم مصطلحات الارتجال ، والصنعة ، والتحكيك ، والبداهة ، والطبع · وتشير مصطلحات الارتجال ، والبداهة ، والطبع الى الابداع حين يكون استجابة فورية لمؤثر بيئى · وتشير المصطلحات المقابلة كالصنعة ، والتحكيك ، والتثقيف ، اليه كاستجابة بطيئة · ومن الواضح أن بعض هذه المصطلحات يستخدم فى الخطاب القديم للاشارة الى الملكة حينا والى العملية حينا · ويميل الدارسون الى اثبات وجود نظريتين متعارضتين : الطبع فى مقابل الصنعة ، على أساس من التمييز بين الفورى والمتأنى · ليس هذا الميل محدثا فحسب ، فالمصادر القديمة تقع فيه أحيانا (٤٥٨) · والحق أننا نخلط بين محاولة الخطاب القديم أن يؤسس كل مفهوم على حدة ، وبين طبيعة العلاقة الجدلية بين الطرفين التى ينتهى اليها الخطاب · وكما كانت الآلية الأولى فى عملية الابداع هى الآلية الجدلية بين العقل والقلب التى قدمنا ذكرها ، فان الآلية الجدلية بين الطبع والصنعة هى الآلية الثانية · أما عن فكرة الثنائية فهى زائفة تخفى عنا العلاقة الجدلية المتداخلة بين الأطراف · ذلك أن صاحب الصنعة قد يوصف عندهم بأنه مطبوع ، كما وصف ابن المعتز بشارا (٤٥٩) ، وكما وصف أبو هفان أبا نواس (٤٦٠) · والصنعة الجيدة لا قوام لها بغير طبع · وهدفها اكتساب الطبع ، أو تنميته ·

من جهة أخرى فان القول بالثنائية ، والاكتفاء باثباتها يخفى عنا ما فى الخطاب القديم من تحولات شائعة · فثنائية الطبع / الصنعة تؤدى الى ثنائية الفورية / التأنى ، ثم الى ثنائية البداوة / الحضارة · ويقال فى محاولة لخلق وحدة متماسكة من هذا الاستبدال المستمر للثنائية ان البداوة والفورية والطبع متناسبة ، كما أن الحضارة ، والتأنى ، والصنعة متناسبة · وعند معالجة مشكلة « الابداع » بمعنى كثرة البديع فان ثنائية البداوة / الحضارة تتحول الى ثنائية قلة الأصباغ / كثرة الأصباغ ، أو ثنائية قوة اللغة / سهولة اللغة · من هنا نجد ابن المعتز يحتفر للنقاد طريقا يمضى فيه الجميع خلاصته أن البديع قد « كثر » فى أشعار المحدثين بينما كان « نادرا » فى أشعار المتقدمين (٤٦١) · وقبل أن يجذبنا المحور

---

(٤٥٨) العمدة ١/١٢٩ وما بعدها ·

(٤٥٩) ابن المعتز : طبقات الشعراء — تح : عبد الستار أحمد فراج — القاهرة — دار المعارف — ط ٤ — ١٩٨١ م — ص ٢٤ ·

(٤٦٠) المصدر السابق — ص ١٩٤ يكفى هذا الآن عن جدلية العلاقة لأنها سوف تعالج بشىء من الاتساع فى القسم الرابع من هذه الدراسة ·

(٤٦١) ابن المعتز : البديع — تح : كراتشكوفسكى — بغداد — مكتبة المثنى — ط ٢ — ١٩٧٩ م — ص ١ ·

الثنــائى للزمن ، المتقـــدم / المحـدث . فلنركز قليلا فى ألفاظ « كثر » و « نادرا » ، أو « قلة » و « كثرة » • ههنا نكتشف أن النظرة كمية وهذا مظهر تجريبيتها • الفارق الكمى ــ لا النوعى ــ هنا معناه أن مفهوم الابداع واحد فى الحالين المتقدم / المحدث ، تجريبى فى الحالين ، يقوم على الطبع الذى لا يخلو من الصنعة ــ وان قلت ــ والتضافر بين الطبع والصنعة ــ مهما كانت الفوارق الكمية ــ مظهـر العلاقة الجدلية الحية فى الخطـاب بين المفهـــومين •

ولربما كان لمصطلح « الصناعة » بريق خاص فى هذا الخطـاب • فالفن فى الخطاب القديم محمل بفكرة الفرع أو الغرض ، وفنون الشعر كالمديح والهجاء ، كلها أغراض أو فروع من الشعر • أما الفن Art فأقرب كلمة اليه هى « الصناعة » • والمتابع لاستخداماتنا المعاصرة يسترعى انتباهه أننا نستخدم كلمة الفن توسعا فى وصف المبدعين فى الحـرف كالنسيج أو النجارة ، حتى أصبحنا نعد الفن نوعين : فنا جميلا غير نفعى ، وفنا نفعيا • وفى غياب مصطلح الفن Art من الخطاب القـديم لجأ الخطاب القديم الى طريق عكسية فوسع لفظ الصناعة ليشمل الفن الخالص • لهذا سمى أبو هلال العسكرى كتابه « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ، أى كتاب « الفنين » • ولقد تصور بعض الدارسين أن هذا الاستخدام لكلمة صناعة طريقة فى الاستخدام « مهينة » غير مشروعة (٤٦٢) فلا يجوز أن يوصف الشاعر بأنه نساج ، أو نقاش ، أو صائغ • والحق أن كلمة الصناعة مصطلح ، ولا مشاحة فى الاصطلاح • ولقد كان الخطاب القديم يتعامل مع كلمة الصناعة بروح عال من التقدير • كانت تعنى ــ كما يقول الدكتور تمام حسان (٤٦٣) أعلى درجة من العلم ، وهو العلم المنضبط كما كانت تعنى أعلى درجات الفن • وهذا الضرب من التحول الدلالى من أقصى العلم الى أقصى الفن سمة من سمات الخطاب القديم يرشحها تصـور الفن (الشعر خاصة) ضربا من العلم الدقيق الطبيعى يسجل الحياة العربية • أما كلمة الصنعة فهى أكثر شيوعا فى مجال البديع ، وهى بالمثل تتراوح من معنى الاتقان الفنى (أعلى الفن) الى معنى التكلف أو الادعاء (أدنى الفن) • فالتحول على مدرج الدلالة والقيمة آلية أساسية فى الخطاب القديم •

وللموقف القديم من مصطلح الصناعة أو الفن فضائله ، فهو يتيح للناقد القديم أن يقبل على النص دون أن يتوقع الجدة والابتكار فى كل لفظ فيه ، بينما مفهوم الابداع المعاصر لا يخلو ــ فى بعض الأحيان ــ من

---

(٤٦٢) د• عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد القديم ــ ص ٧٩ •

(٤٦٣) د• تمام حسان : الأصول ــ ص ١١ وما بعدها •

رومانتيكية يبدو معها المبدع متفجرا بالابداع ، دائب الابتكار ، فى كل كلمة أو حرف ، معنى هذا أن الموقف القديم يقدر فى النص ما هو ابداع ، وما هو ليس ابداعا (سرقة) • وفى بعض الكتابات المعاصرة شعور واضح بهذه الاشكالية ، خاصة لدى السيميولوجيين • من ذلك نجد مقالا لرولان بات Roland Barthes عنوانه تأثير الواقع The Reality Effect يديره حول ظاهرة خاصة بفن الروائى ، تتمثل فى أن القاص يذكر عادة مادة تفاصيل وصفية غزيرة يغفلها ، عادة ، التحليل البنائى ، موظفا نفسه لفصل وتنظيم الأجزاء الرئيسية من السرد articulations ، وهو يغفلها اما لأنها زوائد بعيدة عما يشغل البنية Structure أو لأن وظيفتها لا تعدو أن تكون تشخيصا للجو العام atmosphere للقصة (٤٦٤) • وفى هذا الوضع للمشكلة شعور — لاشك فى وجوده — باشكالية الحجم المتوقع من الابداع ، وان كان بارت اتساقا مع الموقف المعاصر ، يمضى فى عقد مقارنة بين الوصف Description والسرد Narrative عاملا على أن يدخل الوصف فى البنية ، لأن النص عالم ممتلىء بالدلالة يخلو من أى فراغ دلالى ، أو من أى اشارة لا تشير على الاطلاق • ومن جهة ثانية فان الموقف القديم يتيح للناقد أن يتعامل مع النص تعاملا تقنيا لا يرى فيه مظهرا لشىء خارجه ، وهو موقف استاطيقى ترضاه الجماليات المعاصرة البنائية أو الشكلية formalism

أما عن الطبع أو الملكة فان اختلاطه بفكرة البداهة أو العيان يجعله فى حاجة الى ايضاح لآليته • ويمثل العيان بما فيه من فورية أو مباشرة آلية الطبع • لكن هذا العيان Intuition ليس عيانا فحسب ، وليس عيانا عقليا لمعان عقلية مجردة من التجربة ، وليس عيانا تنبؤيا • وليس وجدانا أو عيانا ميتافيزيقيا ندرك فيه الأشياء من الداخل بنوع من المشاركة الداخلية ، لكنه العيان التجريبى « وهو الادراك المباشر الناشىء عن الممارسة المستمرة ، مثل ادراك الطبيب الماهر لداء المريض من مجرد مشاهدته ، وقبل اجراء فحوص وتحاليل طبية » (٤٦٥) • ويقابل بداهة الطبع عند المبدع بداهة الذوق فى المنهج النقدى • وكما أن الطبع ملكة فان الذوق ملكة ترسخ وتستقر بالممارسة والاعتياد والتكرير (٤٦٦) • ومن هنا علل ابن سلام قدرة العالم فى الموسيقى على التمييز بين الصوت الحسن والقبيح بقوله : « يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة

---

(٤٦٤) Roland Barthes, The Reality Effect in French Literary Today, A Reader, edited by, Tzvetan Todsrov, trans by R. Carter, cambridge, 1982. p. 11.

(٤٦٥) د• بدوى : مدخل جديد الى الفلسفة — ص ١٦٩ — ١٧٠ •

(٤٦٦) ابن خلدون — المقدمة — ط المكتبة التجارية — ص ٣٩٩ ، ٤٠٠ •

ينتهى اليها ، ولا علم يوقف عليه ، وان كثرة المدارسة لتعدى على العلم به . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به . » (٤٦٧) وشبيه بهذه العبارة قول اسحاق الموصلى : « ان من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة » (٤٦٨) . ومن ذلك تلك العبارة التى يرويها ابن رشيق : « ليس للجودة فى الشعر صفة ، انما هو شىء يقع فى النفس عند المميز .. » (٤٦٩) . والفكرة وراء هذه النقول واحدة : ان الذوق ملكة ، آليتها المعاينة المباشرة ، أو هى المعرفة ، وهى تجريبية ، ومباشرة ، أو هى العقل لأنها تقع فى النفس حيث التمييز ، والذوق بهذا هو المعادل الموضوعى المعاكس لمفهوم الطبع عند المبدع ، وكلا المفهومين صادر عن تصورات تجريبية واحدة .

وهذه البديهة - أو الحدس - مخالفة للحدس المثالى برغم اشتراك الاسم . الحدس هنا ليس لمحة تدرك فيها الروح صورها وحالاتها الخاصة كما يرى كروتشه (٤٧٠) . الحدس عند كروتشه رؤيا ، وفعل نظرى لا ارادى ، وخيال ، وصورة ، وعاطفة ، غير ذى صلة بالنزعة العقلية والمنطق (٤٧١) . والقوة الحدسية عنده هى المبدع نفسه حين يكون فى أول الأمر حدسا محضا ، وهذا هو التنشر الأول عنده ، أو هو السطح الأول من سطوح دائرة الابداع ذات السطوح الثلاثة ، حيث تتجمع النفس فى ميزة وحيدة هى الصورة الفنية . ويمكن - بالاستنباط والتحليل - أن نلخص التنشرات الثلاثة فى المعادلات الآتية :

١ - الحدس (المركب القبلى الفنى) = عاطفة + خيال

٢ - الادراك = الحدس (تصور) + مقولة (كم ، كيف ، نوع .... الخ وكلها تصوريات) أى المركب القبلى المنطقى = موضوع + محمول .

٣ - الظهور (المركب القبلى العملى) = الادراك + رغبة فى العمل .

---

(٤٦٧) ابن سلام : طبقات الفحول ٦/١ ، ٧ وقد وصف د. مندور جملة « وان كثرة المدارسة لتعدى على العلم به » بقوله : « تلك الحقيقة الرائعة » لأنه فهمها على نحو تأثرى - النقد المنهجى ص ١٨ .

(٤٦٨) الموازنة : ٤١٤/١ وانظر قول الآمدى : « وهو علة ما لا يعرف الا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة » ٤١١/١ .

(٤٦٩) العمدة : ١١٩/١ .

(٤٧٠) جون ديوى : الفن خبرة - ص ٤٥٠ .

(٤٧١) انظر فى هذه الصفات : كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن - ص ٢٤ ، ٣٠ ، ٣٧ ، ٣٩ ، ٤٧ ، ١٦٣ على الترتيب .

ومن الواضح أن هذا الانتقال الجدلى للروح شديد البعد عن مفهـوم البديهة فى الخطاب القديم ٠

كذلك فان مفهوم الطبع القـديم مختلف عما يسمى فى المدرسـة الفرنسية فى علم الطباع باسم الحدس الطباعى ، وهو المرحلة الثانية من مراحل علم الطباع الثلاث : الاستقراء الطباعى الذى يدور فى الوقائع ، ثم الحدس الطباعى ، ثم فهم الطبع والتحقق من الحدس ، وفيه عودة الى الوقائع ٠ وقوام الحدس الطباعى : « أن نضع أنفسنا فى موضع ذلك الطبع فندرك بنوع من التعاطف صدور تلك الطريقة فى القول أو الفعل عن هذا الطبع » (٤٧٢) ٠ ومن الواضح أن التعويل على فكرة التعاطف Sympathy لم يقل به أحد من القدماء ٠ لكنها شبه ومقارنات تعين على ابراز الطبيعة الخاصة لمفهوم الطبع فى الخطاب القديم ٠

وعلينا الآن فى ضـــوء ما قدمناه من تعريف للمفهـــوم التجريبى أو المنهجى للابداع الفنى أن نضع بعض القراءات ، ولتكن قراءتنا لهذا النص للآمدى عن البديع المستكره :

> « وانما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت [الواحد] والبيتان فيتجاوز له عنــه ، لأن الأعرابى لا يعـول الا على قريحته ، ولا يعتصـم الا بخاطره ، ولا يستقى الا من قليبه ، فأما المتأخر الذى يطبع على قوالب ، ويحذو على أمثلة ، ويتعلم الشعر تعلما ، ويأخذه تلقنا فمن شـأنه أن يتجنب المذموم [منه] ، ولا يتبع من تقدمه الا فيما استحسن منهـم ، واستجيد لهم ، واختـــير من كلامهـم ، أو فى المتوسط السالم اذا لم يقدر على الجيد البارع ، ولا يوقع الاختيار والاستكثار مما جاء عنهم نادرا ومن معانيهم شاذا ، ويجعله حجة له وعذرا ، فان الشاعر قد يعاب أشد العيبَ اذا قصد بالصنعة سائر شعره ، وبالابداع جميع فنونه ، فان تلك مجاهدة للطبع ومغالبة للقريحة ، مخرجة سهل التأليف الى سوء التكلف وشدة التعمل ٠٠» (٤٧٣)٠

(٤٧٢) د٠ سامى الدروبى : علم الطباع ــ المدرسة الفرنسية ــ القاهرة ــ دار المعارف ــ ١٩٦١ م ــ ص ٣٢ ٠

(٤٧٣) الآمدى : الموازنة ــ ٢٥٩/١ ــ ٢٦٠ ، والأقواس المعقوفة [] تضم زيادات رآها محقق الموازنة ٠

أما عن أمراض الابداع فهى تظهر فى هذه الألفاظ : التكلف ، التعمل ، المجاهـدة ، المغالبة ، وكلها من تلك الأمـراض التى تسىء الى الابـداع ولا توقفه كالعى ٠ أما عن الملكة فهى فى : القريحة ، الخاطر ، القليب ، يقـدر ٠ أما عن العملية ففى : الطبع على قالب ، والحـذو على الأمثلة ، والتعلم ، والتلقن ، والصنعة ، يقابلها التعويض على القريحة ، والاعتصام بالخاطر ، والاستقاء من القليب (الطبع) ٠ أما الزمن فيتجلى فى ذلك التباين بين الموقف الابداعى الذى يقفه « المتأخر » فى مقابل موقف « من تقدمه » ٠ كذلك فان الاشارة الى « الأعرابى » لا تخلو من الالماح الى بعد من الجغرافية البيئية التى يتمايز فيها البدوى والحضرى ٠ وتتجلى النظرة التجريبية الكمية فى : يندر ، والمكثر ، والبيت والبيتان ، والاستكثار ، ونادر ، وشاذ ٠ وفى التحليل النهائى نجد أن المتأخر والمتقدم متفقـان كيفا ، مختلفان كما ٠ ويظهر فى النص آلية العلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة فى الخطاب القديم ٠ ذلك أن الطبع ينطوى على نوع من الصنعة ـ وان قلت ـ والصنعة تنطوى على محاولة تعلم الطبع أو اكتسابه ٠ والغاية الأخيرة هى الوصول الى ما سماه النص « سهل التأليف » ، حيث تشير السهولة الى القوة أو الطبع التلقائى ، ويشير التأليف الى فكـرة التركيب المعروفة فى الأساس التجريبى للمنهج ٠ هذه الغاية ـ بهذا البعد الاشارى أو الشفرى ـ تستوعب العنصرين الجدليين : الطبع والصنعة ٠ وآلية التحويل الدلالى ظاهرة تماما فثنائية البديع المسـتكره / البديع المستحب ٠ تفضى الى الأعرابى / ما قد يسمى بالحضرى ، تفضى بدورها الى المتقدم / المتأخر ، تفضى الى الخاطـر / الحـذو ، تفضى الى الطبع / الصنعة ٠ هذه الآلية تحاول أن تستوعب ثنائيات محتدمة فى المجتمع فى حلول عملية منهجية ٠ ولا شك أن هناك نوعا من الكلاسيكية الواضحة فى موقف الآمدى ـ أو لنقل موقف الخطاب القديم ـ من الابداع عند المتأخرين ٠ وليس المراد هنا بالكلاسيكية أن الموقف القديم كلاسـيكى بالقياس الى الموقف الحديث والمعاصر ، لكن المراد هو أن هذا النص يمكن قراءته فى ضـوء عبـارة هوراس : « اقتف أثر السلف أو فلتبتكر شيئا متجانس الأجزاء » (٤٧٤) ٠ انه المفهوم الذى شاع من بعد فى عصر النهضة الأوربية عند كانتيليان ، وجماعة الثريا ، وبلتيه وغيرهم من الكلاسيكيين (٤٧٥) ٠ والسلف عنـد هوراس يقابلون المتقـدمين عند الآمدى ٠ وتجانس الأجزاء هو نفسه معيار سهولة التأليف ٠ وليس المراد القول ان القدماء قد نقلوا

---

(٤٧٤) هوراس : فن الشعر ـ ت ٠ د٠ لويس عوض ـ الهيئة المصرية العـامة للكتاب ـ ١٩٨٨ م ـ ص ١١٦ ٠

(٤٧٥) انظر د٠ غنيمى هلال : الأدب المقارن ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٣ ـ ١٩٦٢ م ـ ص ٢١ ٠

عن هوراس لكنه الموقف الواحد حين تتحد المشاكل أو تتشابه ، وهوراس يعين على فهم الآمدى . وليس تجانس الأجزاء ، أو سهولة التأليف مصطلحات انطباعية غامضة كما يرى الباحثون ، لكنها فى ضوء المنهج التجريبى القائم على العيان المباشر مفهومة ولا تخلو من قدر من الدقة . ولقد عالج الآمدى الابداع فى هذا النص فى ضوء فكرة احتذاء المثال ، بينما نجد فى الخطاب القديم ضربا آخر من العلاقات مع التراث ، مثل علاقة « التوليد » ، وهى : « أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ، لما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضا « سرقة » اذا كان ليس آخذا على وجهه » (٤٧٦) . ويظل القاسم المشترك الأعظم فى هذه العلاقات التراثية والتناصية هو الموقف الكلاسيكى من جهة ، والفهم التجريبى الطباعى من جهة أخرى .

(٤٧٦) العمدة ـ ٢٦٣/١ . ولاحظ علاقتى الاختراع والسرقة .

ـ ٤ ـ

تطور المفهوم

حياة الأفكار تختلف عن حياة الناس والنباتات • لكن هناك تصورا شائعا يقيس الأولى على الثانية • وينكشف عوار هذا التصور حين ندرك أن حياة الفكرة ليست مراحل متمايزة من الميلاد ، الى النضج ، فالكهولة والشيخوخة ، فالموت ، أو من البذرة ، الى الثمرة ، فالذبول والجفاف • لكنها حركة اجتماعية تستدعى فيها الفكرة ما يقابلها ، الى أن تتجاوزهما ثالثة ، فيطفر المجتمع طفراته خلال جدل الأفكار • ولأنه هو نفسه جدل الواقع فان هناك وحدة دائمة فى وسط التنوع المثير • وفى ضوء هذا الفهم كان المفهوم المنهجى للابداع الفنى نشاطا طبيعيا تركيبيا لقدرة طبيعية ، تعمل فى مادة ، مستعينة بأدوات • ثم أفرز الخطاب تنويعات علامية مثيرة يلح أولها على سمات الطبع ، وهو ما نسميه بالمفهوم الأسلوبى ، ويلح ثانيها على سمات النص ، أو الشىء الذى تم ابداعه ، وهو ما نسميه بالمفهوم البلاغى ، ويلح ثالثها على وضع مفهوم الابداع الفنى فى سياق فلسفى شامل ، وهو ما نسميه بالمفهوم الفلسفى • وعلينا أن نشرع فى شرح مدلولات هذه المصطلحات وتجلياتها العلامية فى الخطاب النقدى القديم •

١ ـ المفهوم الأسلوبى :

لقد وضعت للأسلوب تعريفات كثيرة كثرة بالغة (٤٧٧) ، ونستخدمه هنا بمعنى : طريقة تعبير الانسان عن نفسه (٤٧٨) ، وهو أكثر شيوعا ،

---

(٤٧٧) استوفى هذا الموضوع د• صلاح فضل فى فصل بعنوان : مفهوم الاسلوب ، فى كتابه : علم الاسلوب ـ مبادئه واجراءاته ـ بيروت دار الآفاق الجديدة ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ م ـ ص ص ٨١ ـ ١١٤ • وانظر ويليك : نظرية الأدب ـ الفصل الرابع عشر ـ ص ص ٢٢٣ ـ ٢٣٩ •

(٤٧٨) أحمد أمين : النقد الأدبى ـ النهضة المصرية ـ ط ٥ ـ ١٩٨٣ م ـ ص ١٦ ـ د• محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٤ م ـ ١٦١ ، د• صلاح فضل : علم الاسلوب ـ ص ٩٠ ، ٩١ •

لأنه أقربها من الدلالة اللغوية المعجمية ، فالأسلوب لغة الطريق (٤٧٩) • وليس هذا الاستخدام تعريفا نهائيا للأسلوب ، والا كنا متجاهلين للتطورات الضخمة التى شهدها الأسلوب فى تاريخه • لكنه تعريف اجرائى فعال فى ايضاح جانب من تصور النقد القديم لمفهوم الابداع الفنى •

هذا مع أن القدماء لم يفهموا مصطلح « الأسلوب » فى ضوء فكرة التعبير عن الذات ، بل تصوروه امكانات محددة مسبقا كامنة فى طبيعة اللغة ذاتها من ناحية ، وفى تقاليد النوع الفنى من ناحية أخرى ، فهو أسلوب العرب فى كلامهم ، كتعدد الأغراض فى القصيدة ، أو رفع المخصرة فى الخطبة ، أو ابتدائها بالحمد ، أو الدلالة المستفادة من أمر نحوى كتقديم الخبر على المبتدأ • الأسلوب بهذا « طريق » معبد مألوف ، ليس المبدع أول سالكيه • الأسلوب ابن المجتمع ، أو معطياته للفرد • وسوف نورد فى ثنايا العرض أدلة وشواهد على هذا الفهم • ومن الواضح أن المفهوم الحديث يقوم على فكرة غريبة عن التصور السابق تسمى الانحراف أو التضاد البنيوى (٤٨٠) •

أما المراد بالمفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فى الخطاب فهو ذلك التصور الذى يرى فى الابداع الفنى اظهارا لسمات الطبع من القوة والتلقائية والسهولة والتدفق ، بحيث يصبح النص مرآة لهذه السمات موسوما بها ، أو بما يعنيها •

وأول علامات هذا الفهم استخدامهم مصطلح « الفحل » • وفى مرحلة باكرة من التأليف النقدى (٤٨١) سأل أبو حاتم السجستانى الأصمعى : ما معنى الفحل ؟ فأجابه : « يراد أن له (أى الشاعر) مزية على غيره ، كمزية الفحل على الحقاق » (٤٨٢) • والفحل ذكر الابل ، وهو موصوف بالقوة والعرامة ، ويقال للشاعر مجازا ، يوصف به علقمة وجرير والفرزدق (٤٨٣) • أما الحقاق فصغار الابل (٤٨٤) • والتعريف

---

(٤٧٩) اللسان ص ٢٠٥٩ والأساس ص ٢١٧ •

(٤٨٠) انظر : د• صلاح فضل : علم الاسلوب – ص ص ١٧٩ – ٢٠٦ •

(٤٨١) اعتاد المؤرخون أن يبدأوا التاريخ بابن سلام برغم أسبقية الأصمعى ، انظر : احمد أمين : النقد الأدبى – ص ٤٠١ ، طه ابراهيم : تاريخ النقد – ص ٧٤ ، د• مندور : النقد المنهجى – ص ١٢ ، د• عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر – ص ١١ •

(٤٨٢) الأصمعى : فحولة الشعراء – تح : د• محمد عبد المنعم خفاجى وطه محمد الزينى – المطبعة المنيرية – ١٩٥٣ م – ط ١ – ص ١٣ •

(٤٨٣) الثعالبى : فقه اللغة – ص ١٥٧ ، الأساس ص ٣٣٥ •

(٤٨٤) الأساس ص ٩١ •

هنا يشير الى مفاهيم الأصالة ، والجدة ، والتفوق ، وهى من صميم فكرة الابداع • ومن الواضح أن فكرة الفحولة مستمدة من الطبع ، أو الطبيعة ، ومن عالم الحيوان خاصة ، اتساقا مع التصور التجريبى الذى يومىء الى فكرة القوة والملكة ، ويلمح الى فكرة الباديـة ، والى الموقف الكلاسيكى الباكر • وسرعان ما تحولت فكرة الفحولة عند الأصمعى الى لغة نقدية تلح على ما يتسم به الطبع من قوة ، ويشيع فيها مصطلحات ثلاثـة على مدرج تنازلى :

الفحل ←— الصالح ←— ما ليس بفحل ولا صالح

لكن الأصمعى لم يوفق الى أن يستخرج من الفحولة اطارا تحليليا للكشف عن سمات الطبع فى تجليها عبر النص • ويبدو أن هذا ما حاوله ابن سلام • لا يعنينا فى شىء تسمية كتابه : أهى طبقات الشعراء أم طبقات فحول الشعراء ؟ (٤٨٥) الأحق بأن يشغلنا هو موقفـه من فكرة شيخه الأصمعى عن الفحولة • ففى الموضع الذى نتوقع فيه لفظ الفحول يضع لفظتى « المشهورين المعروفـين » (٤٨٦) • وحـين يصرح بلفظ الفحول ينعته بكلمة المشهورين (٤٨٧) • فابن سلام يتقـدم بعد الأصمعى نحو ضبط فكرة الفحولة بضوابط موضوعية أولها الشهرة • وابن سلام واع تماما بأنه يسعى الى القول العلمى ، لا القول بالهوى (٤٨٨) ، أو الانطباعية غير العلمية • وهذا بالضبط ما أراده حين قال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ••• » (٤٨٩) ومن هنا حاول أن يضع دراسة معيارية للفحولة تطمح الى ترتيب مستويات الفحولة ترتيبا شاملا من واقع الشعر العربى ، مستعينا بمعايير : الشهرة ، ووفرة الانتاج (الكم) ، والجودة (الكيف) •

ومن خلال هذه المعايير انصب الحـاح الخطاب النقـدى على سمات الطبع وتجليها فى النص • يقول الجمحى :

> **« وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف • والمنطق على المتـكلم**

---

(٤٨٥) محمود محمد شاكر ــ مقدمة طبقات فحول الشعراء ــ القاهرة ــ مطبعة المدنى ــ ط ٢ ــ ١٩٧٤ م ــ ص ص ٢١ ــ ٢٧ •
(٤٨٦) طبقات الفحول ــ ١/٣ •
(٤٨٧) نفسه ــ ١/٢٣ •
(٤٨٨) نفسه ــ ١/٢٣ ــ ٢٤ •
(٤٨٩) نفسه ــ ١/٥ •

أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج الى البناء والعروض والقوافى ، والمتكلم مطلق يتخير الكلام · وانما نبغ بالشعر (أى النابغة) بعد ما أسن واحتنك ، وهلك قبل أن يهتر » (٤٩٠) ·

النص الابداعى (الشعر) هنا موصوف بحسن الديباجة ، والرونق ، والجزالة ، والخلو من التكلف ، وكلها ـ خاصة الأخيرتين ـ صفات يمكن أن يوصف بها القدرة المبدعة نفسها · أما البناء ، والعروض ، والقوافى ، فهى حاجات ، أو « ضرائر » تضطر اليها الملكة · وفكرة الحرية المطلقة هنا فى مقابل الضرورة ، أو لنقل الحرية المقيدة ، ليست الا مظهرا لتميز القدرة الابداعية وتفوقها · ومن هنا استحق النابغة النعت بالنبوغ أو الفحولة فهو مسن ليس من الحقاق ، محتنك ليس من المهترين ، أو هو باختصار ، قوى الطبع يكشف شعره عما فى طبعه من السهولة (حسن الديباجة والرونق) والقوة (الجزالة) ، والتلقائية (الخلو من التكلف) · وبرغم جهود ابن سلام لم يفلح فى اكساب مقولة الفحولة الضبط العلمى الكافى ، ولم يخرج منها باطار تحليلى نافع فى تحليل جماليات النص بوصفها مجلى الطبع ·

والى جانب مصطلحات الابل تأتى مصطلحات الجياد لتؤدى نفس العمل · يروى ابن سلام : « كان يقال : الأخطل اذا لم يجىء سابقا فهو سكيت · والفرزدق لا يجىء سابقا ولا سكيتا ، فهو بمنزلة المصلى · وجرير يجىء سابقا وسكيتا ومصليا » (٤٩١) · هنا نجد نعوت الخيل طبقا لترتيب وصولها فى السباق :

السابق ← المصلى ← السكيت

وكلها مراتب لنفس الفكرة : القوة الباهرة · أما الشاعر الردىء فيسمى ـ من مصطلحات الابل ـ المقحم ، والثنيان (٤٩٢) · وبين الابل والخيل يظل التصور تاريخيا بالمعنى الذى نقصده فى النقد المعاصر ، والذى يسمى أحيانا الاتجاه الخارجى لدراسة الأدب ، عندما نقصر مصطلح التاريخية على دراسة تغير الأدب فى الزمان (٤٩٣) · ذلك أن جوهر التصور القديم رد النص وطبيعته الجمالية الى سمات الطبع ، وهى

---

(٤٩٠) نفسه ـ ٥٦/١ ·

(٤٩١) المصدر السابق ـ ص ٣٧٥ ·

(٤٩٢) نفسه ـ ص ٧٩ · وانظر العمدة ٣٠٨/٢ ·

(٤٩٣) ويليك : نظرية الأدب ـ ص ٨٩ ·

سمات تقع « خارج » النص . هنا نلمس ملمحا نفسيا فى المفهوم القديم يروغ الى علم نفس الملكات .

وطغت بعد ابن سلام النزعة التاريخية التسجيلية على النزعة القيمية فى مبحث الطبقات . ولم تعد كلمة الطبقة مرتبطة بفكرة تراتب الفحولة السابقة . وهذا ما يظهر فى طبقات ابن المعتز ، وربما لأنه كان يدرس المحدثين العباسيين ، وهؤلاء لا يوصفون بالفحولة ، بل بلفظ آخر هو لفظ « مفلق » (٤٩٤) . وفى نفس الوقت شاع مصطلح الطبع فى الخطاب بمعنى القوة أو القدرة . وفى بعض الأحيان كان مصطلح « القريحة » من مصطلحات الملكة يحل محل الطبع . ومن مظاهر ربطه فكرة الطبع بفكرة القوة وصفه للسيد الحميرى بقوله : « كان شاعرا ظريفا حسن النمط مطبوعا جدا ، متحكم الشعر مع ذلك » (٤٩٥) . فقوله « مطبوعا جدا » لا معنى له الا أنه قادر جدا ، سهل جدا ، تلقائى جدا ، أو لنقل فيه سمات الطبع بدرجة عالية . والنعت هنا ينصب على الشاعر لا النص لأن الالحاح ينصب على الطبع .

ويظهر هنا الموقف الكلاسيكى فى قوله « حسن النمط » فالنمط المحاكى أو المتبع نمط جاهلى . ويبدو أن شبه الجملة « مع ذلك » لا يخلو من روح الدهشة ، ربما كانت الدهشة لأن الحميرى ليس جاهليا ويأتى شعره فى نفس الوقت ناضجا بالطبع فى أعلى صوره ، ومحكما . وكانت المعلقات تسمى المحكمات (٤٩٦) ، أى أنها كانت صفة جاهلية . وههنا نجد مصطلح « الطبع » موصوفا به من نتوقع أن يوصف بالصنعة ، وهذا مظهر من جدلية العلاقة بين المصطلحين التى تجعل محاولة الفصل بينهما فى تصور الابداع محاولة خاطئة تماما .

ولعل هذا كله يدل على أن النقد منذ القرن الثالث ، ومع استواء المنهج ، قد طور مفهوم الفحولة الى مفهوم الطبع ليكون أطوع للمنهج العلمى . وأغلب الظن أن مفهوم الفحولة جاهلى ، أخذا برواية الجاحظ أن الشعراء عند العرب أربع طبقات : الفحل الخنذيذ (التام) ، ثم المفلق ، ثم الشاعر ، ثم الشعرور (٤٩٧) . واذا صح هذا الفهم فبالامكان رؤية

---

(٤٩٤) ابن المعتز : طبقات الشعراء ــ ص ١١٠ ، ١٤٧ ، ٣٠٣ وقارن بأسامة بن منقذ : البديع فى نقد الشعر ــ تح : د. أحمد أحمد بدوى ، د. حامد عبد المجيد ــ مراجعة أ. ابراهيم مصطفى ــ وزارة الثقافة والارشاد ــ مطبعة البابى الحلبى ــ ١٩٦٠ ــ ص ٢٩٨ حيث يقول : « والشعراء ثلاثة : جاهلى ، واسلامى ، ومفلق » .

(٤٩٥) ابن المعتز : طبقات الشعراء ــ ص ٣٢ .

(٤٩٦) الجاحظ : البيان والتبيين ــ ط السندوبى ــ ٢١/٢ .

(٤٩٧) نفسه ــ ٢١/٢ ــ ٢٢ وقارن بالعمدة ١٣/١ ، ١١٤ ــ ١١٥ .

مصطلح الفحولة فى ظلال المفاهيم الأولية التى تهيب بالتوتمية والأسطورة، وتخلط عالم الانسان بعالم الحيوان · ولنا أن نقدر الجهد الكبير الذى بذله الأصمعى وابن سلام فى اكساب المفهوم طابعا علميا مقبولا · وبسيادة مصطلح الطبع ، ثم الصنعة ، فان العلم العربى يكون قد حقق قطيعة معرفية صحية بينه وبين التصور الجاهلى · أما المطالبة بمحاكاة القصيدة الجاهلية فكانت مطلوبة على مستوى « الأسلوب » دون مستوى التصور · واذا أخذنا برواية الجاحظ فسوف تظهر كلمة المفلق فى ضوء جديد ، وسوف نرى فيها مظهرا من قنوع أو محاولة اقناع الشاعر المحدث بأن أعلى مراقى الاجادة عنده سوف تظل دون الاجادة الجاهلية ، اتساقا مع المبدأ الجمالى الكلاسيكى الداعى الى محاكاة القديم ·

أما عند ابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » فلا يبقى من مشروع ابن سلام الا معيار الشهرة وكلمة « طبقة » تستعمل مرة بمعنى الفئة أو المجموعة ، وتستعمل مرة أخرى بمعنى مستوى الجودة حين يذكر « أقسام الشعر وطبقاته » (٤٩٨) · وهى عنده أربعة : ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه دون معناه ، وضرب حسن معناه دون لفظه ، وضرب تأخر لفظه ومعناه (٤٩٩) · وفى الامكان مقارنة هذا التقسيم بالتقسيم الرباعى الذى ذكره الجاحظ : الفحل ، المفلق ، الشاعر، الشعرور ، لنكتشف أن جميع نعوت حسن الشعر عند ابن قتيبة هى المقابل العكسى الايجابى لسمات الطبع ، وأن جميع نعوت سقوط الشعر هى مقابلها العكسى السلبى ·

ولقد احتفل ابن قتيبة بفكرة الطبع احتفالا شديدا ، فعرف الشاعر المطبوع (٥٠٠) ، وذكر تفاوت الشعراء بتفاوت الأغراض (٥٠١) ، وتفاوت أحوال الطبع بتفاوت الأعراض التى تعرض للغريزة كسوء الغذاء ، أو الحزن ، أو طبيعة الوقت (٥٠٢) ، وما يؤثر فى الطبع من دواع أو دوافع (٥٠٣) ، وذكر التثقيف متمثلا بعبيد الشعر (٥٠٤) ، وعد الشعر بناء (٥٠٥) ، ليؤكد أن مفهوم الطبع يستوعب مفهوم الصنعة فى جدليتهما·

---

(٤٩٨) انظر فى المرتين : الشعر والشعراء ـ تح : أحمد محمد شاكر ـ دار المعارف ـ ط ٢ ـ ١٩٨٢ م ـ ١/٥٩ ـ ٦٠ ·
(٤٩٩) المصدر السابق ـ ١/٦١ ـ ٧٠ ·
(٥٠٠) نفسه ـ ١/٩٠ ·
(٥٠١) نفسه ـ ١/٩٣ ·
(٥٠٢) المصدر السابق ـ ١/٨٠ ـ ٨١ ·
(٥٠٣) نفسه ـ ١/٧٨ ·
(٥٠٤) نفس الموضع ·
(٥٠٥) نفسه ١/٩٤ ·

وابن قتيبة ، وابن المعتز شاهدان على تعميد الحركة العلمية لمصطلح الطبع كمدخل لفهم الابداع ٠

ومن الأفكار الدقيقة الدالة لديه قوله : « **والمتكلف** من الشعر وان كان جيدا محكما فليس به خفاء على ذوى **العلم** ، لتبينهم مانزل بصاحبه من **طول التفكر** ، **وشدة العناء** ، **ورشح الجبين** ، **وكثرة الضرورات** ، **وحذف** ما بالمعانى حاجة اليه ، **وزيادة** ما بالمعانى غنى عنه » (٥٠٦) ٠ ههنا تصريح بأن النص (الشعر) مرآة تكشف سمات الطبع المبدع ، من خلال مصطلحات أمراض الابداع ، مع ربط هذا الكشف المعرفى بالعلم ، أو لنقل أدوات المنهج ، مع علامتين نصيتين دالتين خاصتين بالخطأ فى **المعانى حذفا وزيادة** ٠ ههنا **مظهر من محاولة الفهم الأسلوبى** أن يطور الحاحه على سمات الطبع الى منهج لتحليل النص ٠

وابن قتيبة نموذج على الفهم القديم لمصطلح « الأسلوب » ، فبعد أن فتح الباب أمام المبدعين مؤكدا أن جودة الشعر ليست قاصرة على الزمن القديم وحده (٥٠٧) يعود بعد استعراض تسلسل الأغراض فى قصيدة المدح فينهى **الشاعر** عن أن يخرج عن مذهب المتقدمين ويقول : « فالشاعر المجيد من سلك هذه **الأساليب** ، وعدل بين هذه الأقسام ٠٠٠ » (٥٠٨) ، **فدل السياق على أن كلمة « الأساليب » تعنى عندهم الطريق الثابت الموحد** المعبد الذى يوجب الموقف الكلاسيكى على المبدع سلوكه ، والتى تبدأ بالتزام تسلسل الأغراض ، وتنتهى بأدق التراكيب اللغوية مثل ابتداء المقدمة الطللية بنمط من أنماط محددة كطلب الوقوف عند امرىء القيس ، أو طلب التحول الى الطلل بالتحية عند النابغة ، أو السؤال عن الدمنة عند زهير ، فحسبه ٠

أما عن المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى فلا نلتمسه فى مصطلح « **الأسلوب** » بل فى مصطلح الطبع ٠ ولما كان الطبع عندهم يحمل معنى العادة التى تكتسب بالمران ــ من بعض الوجوه ــ فان مصطلح الصنعة قد نشأ ليشرحه لا ليقابله ٠ ودل مصطلح الصنعة على أن الشعر صناعة ، أى يمكن وضع علم مضبوط لنقده والتمرن عليه ٠ وبطريق الاشتقاق أصبح نعتا للمرسل (**الشاعر** المطبوع) ، وللرسالة (الشعر المطبوع) ، ولعملية الارسال (الطبع والبديهية والارتجال) ، فاذا ظهرت مشكلة التركيب الفنى عولجت بأن نعكس خصائص الطبع على النص ٠ ومن هنا

---

(٥٠٦) نفسه ــ ٨٨/١ ٠

(٥٠٧) نفسه ــ ٦٢/١ ، ٦٣ ٠

(٥٠٨) نفسه ــ ٧٥/١ ٠

استخدم الآمدى أسلوب القصر فقال : « ليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ... الخ » ذاكرا نعوتا كلها تعكس سمات الطبع ، فتعكس قدرته على أن يأتى ، أو يأخذ بالتعبير ، أو أن يضع الألفاظ فى مواضعها المعتادة ، بوصفها الألفاظ المعتادة المستعملة فى معانيها ، مع لياقة المستعار للمستعار له ، وهى علامة السهولة والتلقائية ثم عاد الى أسلوب القصر فقال : « فان الكلام لا يكتسى البهاء والرونق الا اذا كان بهذا الوصف ، وتلك طريقة البحترى » (٥٠٩) • ويدل القصر الأول على أنه يحاول أن يلتزم بالمفهوم العلمى للشعر أو للابداع — وتدل جميع النعوت التى ذكرها على فهمه النص فى ضوء جماليات متعالية عليه هى جماليات الطبع• أما القصر الأخير فيكشف اعجابه النهائى بالبحترى • وهناك عناية ملحوظة بمحاولة ترجمة المفهوم الأسلوبى للابداع الى اطار تحليلى للنص •

ويبرز مصطلح الصنعة مزيد بروز مع الجرجانى صاحب الوساطة • وهو مدرك تماما للعلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة حتى انه يصف قصيدة الحمى للمتنبى بأنها جاءت « مطبوعة مصنوعة • وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس » (٥١٠) • الطبع والصنعة يلتقيان نعتا لنص ، ذلك أن الطبع يستوعب الصنعة ، وهى تسعى اليه • أما المطمع فعلامة سهولة النص الظاهرة التى يظن معها المتلقى أنها سهولة الابداع بينما هى مظهر تلقائية الطبع • من هنا يكون المؤيس علامة على تعالى الطبع المبدع على سائر القدرات وتميزه منها • النص فى هذا السياق مرآة الطبع • ومصطلح الصنعة مظهر العناية المتزايدة بالنص وتحليله معبرا الى الطبع • لذا يسوق الجرجانى نماذج كثيرة من البديع تجنيسا ، ومطابقة ، واستعارة وتمثيلا ،أو تشبيها (٥١١) • كأنه يبحث فى البلاغة عن أدوات جديدة لتحليل النص كشفا عن ملامح الطبع الذى أبدعه •

والخطاب النقدى فى النماذج السابقة فى احتفاله بالطبع لا يضع له سقفا أو أفقا أخيرا لذا يجب معارضته بخطاب الباقلانى فى « اعجاز القرآن » حيث يسعى الى أن يقرر أن للطبع مدى فى قوته لا يبلغ حد الكمال لأنه غارق فى التفاوت ، والنقص ، والثغرات • والباقلانى مدرك تماما لفكرة كشف النص عن الطبع وسماته ، فاذا تقدم الانسان فى صناعة النقد « فهو يميز قدر كل متكلم بكلامه ... » (٥١٢) وهى فكرة

---

(٥٠٩) الموازنة : ٤٢٣/١ •
(٥١٠) الوساطة — ص ١٢١ •
(٥١١) نفسه ص ٣٤ وما بعدها •
(٥١٢) الباقلانى : اعجاز القرآن — ص ١٢٠ وانظر أيضا ص ١٣٥ •

صريحة في الكشف عن أخذه بالمفهوم الأسلوبي للابداع • لكنه مشغول بملاحظة تفاوت الطباع (٥١٣) على مدرج القوة والضعف ، محاولا أن يبرهن على أن نظم القرآن « جنس متميز ، واسلوب متخصص ، وقبيل عن النظير متخلص » (٥١٤) ، بمعنى أن أعلى مدرج القوة للطبع عاجز عن بلوغ النظم القرآني • ومع ما في هذا الموقف من نغمة التقليل من شأن الطبع الا أنها في الواقع تعترف بهذا المفهوم ، وباتخاذ النص (القرآن/الشعر) وثيقة أو مرآة لقوة المبدع (الله / الشاعر) • وموقف الباقلاني من البديع يكشف — على نحو خاص — موقفه من مفهوم الابداع ، فهو يرفض القول ان وجود البديع في القرآن دليل اعجازه ، على أساس أن البديع ليس خرقا للعادة أو العرف ، وأن استدراكه بالتعلم ممكن ، أما القرآن فليس له مثال يحتذى ، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا ، كما يتفق البديع في لمع من شعر الشاعر ، وقليل من رسائل الكاتب ، واليسير من خطب الخطيب (٥١٥) • البديع ، اذا من العادة والعرف ، والطبع يمكن تكوينه بالتعلم والاعتياد ، وهو بهذا متفاوت ، وتفاوته مناط النظر الى الشعر بوصفه صناعة ، وليس ابداعا خالصا • وعناصر الفهم الأسلوبي هنا قائمة كاملة ••• ولاشك أن هناك عنصرا مذهبيا في خطاب الباقلاني ، وأن قضية الاعجاز قضية متكلمين لا علماء ، وأننا أمام حالة من تداخل أو تفاعل — بالدقة — المستويات الثلاثة للخطاب • لكن المفهوم الأسلوبي يظل سليما لم يمس •

ونظرية البيان عند الجاحظ والباقلاني صورة من هذا المفهوم الأسلوبي • ذكر الباقلاني البيان في موضعين كان فيهما يعني الابلاغ عن ذات النفس (٥١٦)،واشتهر به الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»(٥١٧)، حيث أراد به « الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي » وهو المعاني القائمة المحجوبة في الصدور والأذهان والنفوس • هذا المعنى قريب من مفهوم الأسلوب بالمعنى الحديث الذي يرى فيه طريقة المبدع في التعبير عن ذات نفسه • وعندما يميز الجاحظ بين خمسة أصناف للدلالات على المعاني :

---

(٥١٣) اعجاز القرآن ص ص ٣٦ — ٣٨ •

(٥١٤) نفسه ص ١٥٩ •

(٥١٥) نفسه ص ١١١ — ١١٢ •

(٥١٦) نفسه ص ١١٧ ، ٢٨٦ •

(٥١٧) هناك خلاف حول اسمه هل هو البيان والتبيين أو هو البيان والتبين ؟ والثاني فيه جمع بين الارسال والتلقي انظر الشاهد البوشيخي : مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ — بيروت — دار الآفاق الجديدة — ط ١ — ١٩٨٢ — ص ص ٢٥ — ٤٦ •

اللفظ ، الاشارة ، العقد ، الخط ، الحال أو النصبة (٥١٨) • يبدو لنا أنه يفعل ما يفعله سوسيور حين يجعل اللغة جزءا من العلامات الدالة ، وعلم اللغة جزءا من علم العلامات ، أو علم السميولوجيا العامة (٥١٩) • هذا وان كان الدكتور نصر أبو زيد يرى أن الجاحظ لا يتوقف طويلا أمام الفروق التى تتوقف أمامها السيميولوجيا العامة (٥٢٠) ، الا أن الجاحظ يظل ـ فيما يبدو لأول وهلة ـ سابقا الى الفكرة العلامية • لكننا يجب أن نحذر الخلط والاسقاط ، ذلك أن مفهوم العلامة المعاصر يشير الى كل مزدوج يفيد الدال والمدلول معا (٥٢١) ، وليس كذلك مفهوم البيـان ، أو الدلالة القديم • والجاحظ ـ خاصة ـ يرى أن المعانى مطروحـة فى الطـريق (٥٢٢) ، أى أنها شىء ثابت لا يتطور ، أما فكرة السمطقـة ، أو اعادة بناء العلامة فانها غير مطروحة • وهناك أخيرا فى فلسفة اللغة التمييز بين الدلالة الوضعية والالتزامية حيث تشير الدلالة الوضعية الى مستوى لا تقول بوجوده الأبحاث اللغوية المعاصرة ، بالاضافة الى ما فيه من تصور سكونى للمعنى • وبرغم التباين الشديد بين مفكرى البنيوية المحدثين فانه : « اذا كان هناك نمط واحد يصل الحقل المتباين للفـكر البنيوى معا ، فهو المبدأ ـ الذى أعلنه أول مرة سوسيور ـ القائل بأن اللغة شبكة متفاوتة differential من المعنى • فلا يوجد دليل ذاتى ، أو رابطة فرد لفرد بين الدال signifier والمدلول signified الكلمة كأداة توصيل (منطوقة أو مكتوبـة) والمفهوم الذى تعمـل على اثارته • كلاهما يوضع فى مسرحية من الملامح الفطرية حيث اختلافات الصوت والادراك Sense هى العلامات الوحيدة على المعنى »(٥٢٣)• وهذا التصور لا مقابل له فى كلام الجاحظ • فالتباعد ، اذا ، بين الفهم القديم والحديث لا سبيل الى تجاهله • والتفسير الأدق هو الذى يربط نظرية البيان القديمة بفكرة اظهار سمات الطبع والقوة • فالمعنى القائم

---

(٥١٨) البيان والتبيين ـ ٦٩/١ والحيوان ٣٣/١ ، ٣٥ ، ٤٥ •

(٥١٩) د• صلاح فضل : نظرية البنائية ـ ص ٤٤٦ •

(٥٢٠) د• نصر حامد أبو زيد : العلامات فى التراث ـ ضمن أنظمة العلامات : مدخل السيميوطيقا ـ اشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ـ القاهرة ـ دار الياس العصرية ـ ١٩٨٦ م ـ ص ٧٨ •

(٥٢١) د• صلاح فضل : نظرية البنائية ـ ص ٣٩ ، سيزا قاسم : السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد ـ ضمن أنظمة العلامات ـ مصدر سابق ـ ص ١٩ ـ وقارن بسوسير : فصول من دروس فى علم اللغة ـ ت • د• عبد الرحمن أيوب ـ المصدر السابق ـ ص ١٥٢ ، ١٥٣ •

(٥٢٢) الحيوان ١٣١/١ •

(٥٢٣) Christopher Norris, Deconstruction, Theory & Practice, Methuon, London, 1982, p. 24.

بالصدر عند الجاحظ شيء عام متداول يسعى المرسل الى اظهاره ، لكن القدرة التى تقوم بالاظهار تهدف فى الواقع الجمالى الى اظهار قوتها وتأثيرها . ومن هنا كان اعجاب الجاحظ بتعريف العتابى للبلاغة ، وهو : « البلاغة اظهار ما غمض من الحق ، وتصوير الباطل فى صورة الحق » (٥٢٤) لما ينطوى عليه من الاحتفال بالقدرة المبدعة القادرة على العبث بالمعانى عبثا يكشف عن غموضها وتأثيرها فى عقول ونفوس المتلقين .

وهكذا فان المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى الذى احتفل بفكرة القوة منذ الأصمعى ظهر فيه من يضع حدودا لهذه القوة كالباقلانى ، كما ظهر من يحاول صياغته على هيئة نظرية ذات طبيعة بيانية وظيفية ، ثم جاء عبد القاهر ليطرح نظرية أهم ما فيها امتلاكها لنموذج ناضج لتحليل الأسلوب من خلال فكرة النظم ، مستفيدا بجهود من عمقوا فكرة ظهور الطبع فى النص ، ومن حاولوا أن يضعوا لها حدا ، ليصل بهذا التيار الى منتهى نضجه .

التقط عبد القاهر فكرة النظم ببعدها النحوى البلاغى بعد أن استعملها الجاحظ ، وربطها القاضى عبد الجبار المعتزلى بالنسب النحوية (٥٢٥) فأخرجها من مقام الفرض العلمى الى التجربة والتحقيق . فأوجد الأداة التحليلية التى كانت مفتقدة فى التصور الأسلوبى للابداع . وظل عبد القاهر محافظا على المفهوم الأسلوبى للابداع . ومن مظاهر هذه المحافظة تمييزه بين نوعين من الكلام أو الشعر : الأول هو ذلك الذى حسنه « كالأجزاء من الصبغ تتلاحق وينضم بعضها الى بعض حتى تكثر ، فأنت لذلك لاتكبر شأن صاحبه ، ولا تقضى له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى تستوفى القطعة وتأتى على عدة أبيات » ، فهو هنا واع بأن النص بأصباغه مرآة لقوة طبع المبدع ، وأستاذيته ، وسعة ذرعه ، وشدة منته . ونوع الشعر هنا هو ما لا يظهر الا باكتمال أجزاء كثيرة من النظم . أما الثانى فهو « ما ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل » (٥٢٦) وهو هنا يرى فى النص مرآة الطبع كذلك . ونوع النص هنا هو ما كان دقيق النظم حتى ان البيت الواحد منه كاف للحكم على قوة الطبع ، وعلى أن صاحبه ــ كما يقول عبد القاهر

---

(٥٢٤) البيان ــ ١/١٥٧ .

(٥٢٥) د. شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ــ دار المعارف ــ ط ٦ ــ ص ١٦١ .

(٥٢٦) الدلائل ــ ص ٨٨ ، ٨٩ .

« فحل » و « صناع » • ومن الجلي أن الجمع بين الفحولة والصناعة من مظاهر العلاقة الجدلية بين الطبع والصنعة داخل عملية الابداع الفنى •

٢ ـ المفهوم البلاغي :

قيل فى تعريف البلاغة كلام أكثر من أن يختصر • وللقدماء فيه أقوال شديدة التباين والكثرة (٥٢٧) • أما المحدثون فقد أدلوا بدلوهم على أنحاء متباينة ، فمنهم من يراها مطابقة الكلام لمقتضى الحال (٥٢٨) ، ومنهم من يؤثر الاحتفاظ بالمصطلح القديم مع محتوى أدبى جديد (٥٢٩) ، ومنهم من يراها مظهرا من حاجة اجتماعية الى تحقيق المنافع من خلال ما يسمى بالكمال الظاهرى (٥٣٠) ، والبعض يحاول أن يعيد عرضها فى ثوب الأسلوبية (٥٣١) •

أما المراد ههنا فهو استخدام اجرائى لكلمة البلاغة تعنى فيه تصور الابداع الفنى بوصفه تراكما وتجاورا لأصباغ ، أو أبواب ، أو وجوه محددة من التراكيب • ومثل هذا التصور متوقع مفهوم اذا تذكرنا شعر البديع وما صحبه من مغالاة الشعراء فى جمع الأصباغ ، وقد كان لهذه المغالاة صداها النقدى • ولقد شغل البلاغيون بجمع هذه الأصباغ ، فذكر ابن المعتز فى كتاب « البديع » خمسة أصباغ مما يسميه البديع ، وثلاثة عشر صبغا مما يسميه محسنات (٥٣٢) • وذكر الفخر الرازى

---

(٥٢٧) انظر فى تعريفاتها : د• أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ـ بغداد ـ مطبعة المجمع العلمى العراقى ـ ١٩٨٣ م ـ ٤٠٢/١ ـ ٤٠٦ ، وله : أساليب بلاغية ـ الكويت ـ وكالة المطبوعات ـ ١٩٨٠ م ـ ص ص ٥١ ـ ٦٠ ، البيان ٧٥/١ ـ ٨٠ ، ٩٠ ـ ١٠٦ ، الصناعتين : ١٥ ـ ٦٧ ، التلخيص : ٣٣ ـ ٣٧ ، الاشارات والتنبيهات لمحمد ابن على الجرجانى ـ تح : د• عبد القادر حسين ـ نهضة مصر ـ ص ص ١٤ ـ ١٧ ، مقدمة ابن خلدون ط المكتبة التجارية الكبرى ص ص ٥٥٠ ـ ٥٥٣ •

(٥٢٨) د• على البدرى : بحوث المطابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبى السليم ـ مطبعة السعادة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ ـ ٨٦/٢ ـ ٩٣ •

(٥٢٩) د• أحمد مطلوب : أساليب بلاغية ـ مصدر سابق ـ ص ٦٢ •

(٥٣٠) د• مصطفى ناصف : عن الصيغة الانسانية للدلالة ـ مجلة فصول ـ المجلد السادس ـ ع ٢ ـ يناير ١٩٨٦ م ـ ص ٩٦ ، ٩٧ حاشية رقم (١) •

(٥٣١) د• محمد عبد المطلب : البلاغة والاسلوبية ـ ص ٣ • والكتاب كله نموذج على هذا الاتجاه •

(٥٣٢) يرى كراتشكوفسكى أن أسس ابن المعتز فى تصنيف البديع والمحاسن غير واضحة ولا كذلك أسباب مقابلته بين أشكال الاسلوب الجديد والمحاسن beauties (مقدمة كراتشكوفسكى لكتاب البديع P. 11) والجواب عليه أن ابن المعتز تجاوب مع الواقع الابداعى ، فما كان جديدا على التراث سموه بديعا ، وما كان مطروقا سموه محاسن ، حتى برهن أن ما يسميه الناس بديعا مطروق كذلك ففقد اللفظ تخصصه وأصبح عاما على المحاسن •

فى « نهاية الايجاز » ثلاثة وعشرين صبغا بديعيا . وذكر أسامه بن منقذ فى كتاب « البديع فى نقد الشعر » ما يربو على التسعين . هذا التزايد لا يتسق الا مع نظرة للابداع ترى فيه جمعا لأصباغ . واذا نظرنا فى تعريف القزوينى للبلاغة نجده بعد أن يقول انها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، تشغله مقامات الكلام ، وجميع ما مثل به عليها لم يكن الا خصائص نصية مثل التنكير ، والاطلاق ، والتقديم ، والذكر والحذف ، والفصل والوصل ، والايجاز والاطناب (٥٣٣) . ولا يوجد فى هذا كله انتقال حقيقى من النص الى الطبع الذى أنتجه ، انما هو انشغال تام بأصباغ النص ، يصدر عن تصور مفاده أن الابداع الفنى عملية تجميع تجاورى synchronic للأصباغ .

ولعل أقدم نص وصلنا (٥٣٤) يحمل هذا المفهوم كتاب « قواعد الشعر » لثعلب . فيه يقرر أن قواعد الشعر أربعة : أمر ونهى وخبر واستخبار » (٥٣٥) وكلها أمور نصية . « ثم تتفرع هذه الأصول الى : مدح ، وهجاء ، ومراث ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار » (٥٣٦) . نحن هنا أمام هرم مقلوب ، فبدلا من أن تكون أغراض الشعر أصلا والنص فرعا ، أصبح النص أصلا والأغراض فرعه ، بل انه ليرفع صبغا بلاغيا هو التشبيه فيصبح غرضا من الأغراض ـ اذا أقمنا الهرم . والتصور العام للابداع فى هذا السياق تصور تجميعى يتحول معه ثعلب الى التعريف والتمثيل لأصباغ بلاغية كثيرة ، هى على الترتيب : التشبيه ، الافراط والغلو ، لطافة المعنى ، الاستعارة ، حسن الخروج ، مجاورة الأضداد (يستخدم لفظ المجاورة) ، المطابق ، الجزالة ، اتساق النظم (العروضى بمعنى خلوه من السناد والاقواء والاكفاء والاجازة والايطاء) . و « أبلغ الشعر » (٥٣٧) عنده « ما اعتدل شطراه ، وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وقف عليه معناه » (٥٣٨) ، وهى علامات نصية . ومن الشائق أن نلاحظ طريقة ثعلب فى استخدام الرمز الحيوانى فيذكر الأبيات السوابق ، ثم المصلية ، ثم المحجلة ، ثم الموضحة ، ثم المرجلة .

---

(٥٣٣) القزوينى : التلخيص ـ ص ص ٣٣ ـ ٣٥ .

(٥٣٤) على ما يرى د. محمد عبد المنعم خفاجى فى مقدمة : ثعلب : قواعد الشعر ـ البابى الحلبى ـ ط ١ ـ ١٩٤٨ م ـ ص ٢٠ ، ٢١ .

(٥٣٥) قواعد الشعر ـ ص ٢٧ .

(٥٣٦) نفسه ـ ص ٣٨ وما بعدها .

(٥٣٧) لفظة أبلغ من عند الشارح موضع فراغ فى النص ، وهناك شواهد من كلام ثعلب بعد هذا النص ترجحها .

(٥٣٨) المصدر السابق ـ ص ٦٣ .

هذه كلها نعوت للنص لا للطبع الذى أنتجه ، أى أن ثعلب يحولها الى أصباغ نصية خلافا لاستعمال الأصمعى لها ٠

وكتاب البديع لابن المعتز شهادة حاسمة على أن السعى وراء الأصباغ كان ظاهرة ملحوظة فى مستوى المبدعين ٠ هذا المستوى له قيمة نقدية لا تجحد ، ونطلق عليه المستوى الذهبى من الخطاب النقدى ٠ ولقد ذكر ابن المعتز أن البديع (الأصباغ) قد « كثر فى أشعارهم » ، وضرب المثل بحبيب بن أوس الطائى الذى شغف به « وأكثر منه » ٠ وشبهه بصالح ابن عبد القدوس الذى كان فى الأمثال مشغولا بها لا ينثرها فى شعره ، ولا يجعل بينها فصولا (٥٣٩) ٠ وهذا كله صريح فى هذه النزعة نحو التجاور التزامنى للأصباغ ٠

ولم يكن التحول عن رمز الحيوان بعد ثعلب خلاصا من هيمنة الرموز فى الخطاب النقدى ، فلقد أحل الخطاب البلاغى رمز العقد المنظوم محله ٠ نجده عند ابراهيم بن المدبر حين يطالب البليغ فى تعامله مع اللفظ « أن ينظمه فى سلكه مع شقائقه كاللؤلؤ المنثور ٠٠٠ » (٥٤٠) ، ونجده عند ابن طباطبا حين يرى الشعر « كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه ٠٠٠» (٥٤١) وهى طائفة من الرموز : السبيكة ـ السيول ـ أخلاط الطيب ، تنبع من رمز العقد بما فيه من معنى تزيينى تجاورى أو تجميعى ٠ ويلح ابن الأثير على رمز العقد المنظوم فيذكر أن الصناعة اللفظية تحتاج الى ثلاثة أشياء ، أولها اختيار الألفاظ المفردة مثل « اللآلىء المبددة ، فانها تتخير وتنتقى قبل النظم » ، وثانيها نظم كل كلمة مع أختها مثل « العقد المنظوم فى اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها » ، وثالثها الغرض المقصود مثل « العقد المنظوم ، فتارة يجعل اكليلا على الرأس ، وتارة يجعل قلادة فى العنق ، وتارة يجعل شنفا فى الأذن » (٥٤٢) ٠

وفى ضوء هذا الفهم التجميعى تفهم عبارة اسحاق بن وهب فى البرهان حين يقول :

---

(٥٣٩) ابن المعتز ـ البديع ـ ص ٥٨ ٠

(٥٤٠) ابراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء شرح : د٠ زكى مبارك ـ دار الكتب المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٣١ م ـ ص ٣٢ ٠

(٥٤١) ابن طباطبا : عيار الشعر ـ تح : د٠ عبد العزيز بن ناصر المانع ـ السعودية ـ دار العلوم ـ ١٩٨٥ ـ ص ١٤ ٠

(٥٤٢) المثل السائر ـ ١٦٣/١ ٠

« والذى يسمى به الشعر فائقا ، ويكون اذا اجتمع فيه مستحسنا رائقا : صحة المقابلة ، وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، واصابة التشبيه،وجودة التفصيل ، وقلة التكلف، والمشاكلة فى المطابقة ، وأضداد هذه كلها معيبة تجمها الآذان ، وتخرج عن وصف البيان(٥٤٣) ٠

فوجه تفوق الشعر عنده « اجتماع » هذه الأمور التى لاتعدو أن تكون أصباغا بلاغية بعضها ذو أصول فى عبارات الأسلوبيين كالصحة والجزالة والاعتدال والاصابة والتكلف ٠

وشبيه بهذا قول ابن سنان الخفاجى عن الفصاحة ، بعد أن يقرر أهمية العلوم الأدبية للعلوم الشرعية : « وليس للذاهب الى هذا المذهب مندوحة عن بيان الفصاحة التى وقع التزايد فيها موقعا خرج عن مقدور البشر » (٥٤٤) ٠

فالفصاحة تحل محل أفكار البلاغة والأسلوب والنظم ، وتصبح هى مناط التحدى القرآنى ، وسر اعجاز الكتاب الكريم ، على نحو كمى ، يعبر عنه بلفظ « التزايد » ٠ والقارىء لسر الفصاحة يدرك أن مفهوم الفصاحة عنده لا يختلف عن مفهوم البيان كثيرا ، مادام معناهما واحدا ، وهو الظهور ٠ ولا تكاد تخرج دراسته للفصاحة عن المخطط التالى :

---

(٥٤٣) البرهان : ص ١٣٩ ٠

(٥٤٤) ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة : ـ شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى ـ القاهرة ـ مكتبة صبيح ـ ١٩٦٩ م ـ ص ٤ ٠

- الفصاحة
  - اللفظ
    - الألفاظ المنظومة
      - وضع الألفاظ مواضعها حقيقة أو مجازاً
      - الشروط الثمانية على مستوى التأليف عند النحاس
    - اللفظة المفردة
      1. تباعد المخرج
      2. تقبل السمع
      3. عدم التوعر والوحشية
      4. ألا تكون عامية ساقطة
      5. أن تجرى على العرف العربي الصحيح
      6. ألا تكون قد عُبِّر بها فى أمر آخر مكروه
      7. أن تعتدل فلا تكون كثيرة الحروف
      8. أن تصغَّر فى موضع الشيء اللطيف أو الخفي أو القليل

ومن الجلى أن المخطط يتصاعد الى أن يبلغ بالفصاحة مداها ، وهو ما يسميه بوضع الألفاظ مواضعها حقيقة ومجازا ، وهى فكرة بلاغية تعد الباب الذى دلف منه الى كثير من الأصباغ ، فدرس التقديم والتأخير ، والاستعارة ، والتشبيه ، والايغال ، والمعاظلة ، والكناية ، والمناسبة بين الألفاظ صيغة ومعنى ، والفواصل والأسجاع ، والتصريع ، والتناسب بين الألفاظ المجانسة • ومن هنا نفهم انكار ابن سنان أن يحد الناس البلاغة بمثل قولهم : لمحة دالة ، أو معرفة الفصل من الوصل أو أن تصيب فلا تخطىء وتسرع فلا تبطىء ، ورأى أنها نعوت لا تحد (٥٤٥) . وما ذلك الا لأنه يريد تعريفا أعم يفتح الباب للتزايد فى الأصباغ •

وعلى ذات النحو نفهم انكار الفخر الرازى لجميع ما يقال فى مدح اللفظ من مثل : جودة السبك ، وصحة الطبع ، مؤكدا على أهمية النظر الى الدلالة الالتزامية (٥٤٦) ، فما ذلك الا لأن فكرة الدلالة الالتزامية من أهم الأفكار التى أتاحها له عبد القاهر الجرجانى بكتابيه : الدلائل ، والأسرار ، والقول بها ضرورة من ضرورات فكرة النظم ، والفخر الرازى ينفذ من هذا كله الى الاحتفال بتجميع الأصباغ •

وأساس القضية عند الفخر الرازى أنه يبطل القول بأن مناط الاعجاز القرآنى مخالفة أسلوب القرآن لأسلوب الشعر والخطب والرسائل (٥٤٧) ، (وهذا لايمكن فهمه الا اذا كان معنى الأسلوب يشير الى الخصائص المقررة لكل نوع أدبى والتى تمثل الطريق الواجب سلوكه لكل سالك والا خرج عن حد النوع الأدبى كما خرج القرآن عن حد الشعر وسجع الكهان) ، ومناط الاعجاز عنده مزايا وبدائع النظم القرآنى ، لذا : « وجب على العاقل أن يبحث عن تلك **المزايا والبدائع** ما هى وكم هى وكيف هى ولا يمكن ذلك الا بالبحث عن حقيقة المجاز ، والحقيقة ، والاستعارة ، والتشبيه ، والتمثيل ، وحقيقة النظم ، والتقديم والتأخير ، والايجاز ، والحذف ، والوصل ، والفصل ، وسائر **وجوه المحاسن المعتبرة** فى النظم والنثر » (٥٤٨) •

وفكرة التجميع البلاغى واضحة وضوحا باهرا فى عبارة الفخر الرازى ، فالهدف هو المزايا والبدائع • لفظ البدائع شديد الوضوح فى دلالته على الفكرة • وطريق البحث فيها ينقسم الى خطوات ثلاث : السؤال

---

(٥٤٥) سر الفصاحة : ص ٥٠ •

(٥٤٦) فخر الدين الرازى : نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز — القاهرة — مطبعة الآداب والمؤيد — ١٣١٧ ، — ص ١٤ ١٥ •

(٥٤٧) نفسه ص ٦ •

(٥٤٨) نفسه ص ٧ •

الماهوى ووظيفته التعريف ، والسؤال الكمى ووظيفته الاحصاء والتصنيف، والسؤال الكيفى ، الذى يذكر بفكرة الحال المطابق ، ووظيفته ربط البدائع بالغرض والحال · واذا تذكرنا خصائص الصناعة اللفظية التى ذكرناها عن ابن الأثير ، فاننا نستطيع أن نؤكد أننا أمام خطوات علمية واحدة تقوم أساسا على التصنيف والاحصاء (مادام التعريف ضربا من التصنيف الماهوى) · وهذا كله يفضى الى جمع الأصباغ ، أو ما يسميه الفخر « وجوه المحاسن المعتبرة » ·

ولا يختلف الأمر عنه عند الرمانى فى (النكت فى اعجاز القرآن) ، فهو يعلق الاعجاز بالبلاغة ، التى هى « ايصال المعنى الى القلب فى أحسن صورة من اللفظ » ، فيعلقها على حسن اللفظ ، تمهيدا لتفتيتها الى عشرة أقسام أو أصباغ ، الايجاز ، والتشبيه ، والاستعارة ، والتلاؤم ، والفواصل ، والتجانس ، والتصريف ، والتضمين ، والمبالغة ، وحسن البيان (٥٤٩) · « وظهور الاعجاز فى الوجوه التى نبينها يكون باجتماع أمور يظهر بها للنفس أن الكلام من البلاغة فى أعلى طبقة » (٥٥٠) ، فكأن ما يجمعه النص الابداعى يفتته التحليل البلاغى ·

والخطابى بالمثل يقسم الكلام الى ثلاثة أقسام : البليغ الرصين الجزل ، والفصيح القريب السهل ، والجائز الطلق الرسل ، ثم يقول : « فحازت بلاغات القرآن من كل قسم من هذه الأقسام حصة ، وأخذت من كل نوع من الأنواع شعبة ، فانتظم لها بامتزاج هذه الأوصاف نمط من الكلام يجمع صفتى الفخامة والعذوبة » (٥٥١) · فالخطاب القرآنى – كما يظهر فى هذا النص – ذو طبيعة تجميعية · علامات هذا التصور : بلاغات ، الأقسام ، الأنواع ، انتظم ، امتزاج ، الأوصاف ، وهى ألفاظ شديدة الوضوح ·

وأهم ما عند الخطابى نظريته فى البيان · لا يبدأ الخطابى نظريته كالجاحظ بتحديد أنواع العلامات ، فهو أكثر انشغالا بالعلامة اللغوية · يقسم الخطابى الكلام الى لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما ناظم ، والتصريح بذكر الرباط يكشف التمايز بين مفهوم العلامة المعاصر ونظرية

---

(٥٤٩) الرمانى : النكت فى اعجاز القرآن – تح : د· محمد زغلول سلام ، د· محمد خلف الله أحمد ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن – دار المعارف – ط ٣ – ١٩٧٦ م – ص ٧٥ ، ٧٦ ·

(٥٥٠) نفسه – ص ٧٨ ·

(٥٥١) الخطابى – بيان اعجاز القرآن – ضمن المرجع السابق – ص ٢٦ ·

البيان القديمة • ويرى الخطابى أن فضائل هذه الأقسام الثلاثة توجد « مجموعة » فى الخطاب القرآنى (٥٥٢) ، وهو يستعمل لفظ مجموعة على نحو لاتخفى دلالته • فتصور الابداع يفضى فى النهايـة الى فضائل أو أصباغ تتجمع •

وهناك نقطة مشتبهة فى سياق تغلغل المفهوم البلاغى للابداع فى الخطاب النقدى • تلك هى المرزوقى شارح حماسة أبى تمام ، وصاحب المقدمة الشهيرة لها التى عالج فيها تعريف عمود الشعر • ويرى كلاين ــ فرنك Felix Klein-Frank أن الذين سبقوا المرزوقى فى شرح الحماسة لم يكن لهم أى معيار نقدى جمالى ــ aesthetic - critical criteria بينما اتجه المرزوقى هذا الاتجاه (٥٥٣) • فما هذا المعيـار ؟ انه بالطبع مراجعة أسس أبى تمام فى الاختيار ، وشرحه لعمود الشعر • وقد يبدو غريبا أن يكون شارح عمود الشعر الأشهر صاحب نظرة بلاغية للابداع • ولنوضح هذه المفارقة • عمود الشعر عند المرزوقى سبعة أبواب : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والمقاربـة فى التشبيـه ، والتحام أجزاء النظم ، ومناسبة المستعار منه للمستعار لـه ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية (٥٥٢م) • هذه الخائص كلها ليست الا سمات الطبع معكوسة على النص ، أى أنها صادرة عن مفهوم أسلوبى للابداع • مع هذا فان مفهوم المرزوقى نفسه بلاغى ، فهو يتعامل معها بوصفها « أبوابا » أى أصباغا • ولنقارنـه بكلام القاضى عبـد العزيز الجرجانى فى الوساطة :

> « وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصـحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب،وبده فأغزر ، ولمن كثرت سـوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبـأ بالتجنيس والمطابقـــة ، ولا تحفـــل بالابداع والاستعارة اذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض » (٥٥٤) •

---

(٥٥٢) المصدر السابق ــ ص ٢٧ •

(٥٥٢ م) Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E.J. Brill, 1972, p. 147.

(٥٥٣) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ــ نشر : احمد أمين وعبد السلام هارون ــ لجنة التاليف والترجمة والنشر ــ ط ١ ــ ١٩٥١ م ــ ١/١١ •

(٥٥٤) الوساطة : ص ٣٣ ، ٣٤ •

هنا نقع على أصل كلام المرزوقى بألفاظه ، فما الاختلاف ؟ • المرزوقى صنف الخصائص أبوابا معدودة ، بينما عبارة القاضى تضم علامات على قوة الطبع فحسب • ويتضح الفارق ساطعا حين نلحظ أن المرزوقى قد حذف تماما غزارة البديهة ولم يشر اليها ، فهو مشغول بخصائص النص لا الطبع ، والقاضى يقف موقفا مناقضا • ولقد أضاف المرزوقى بابين لم يشر اليهما القاضى : مشاكلة اللفظ للمعنى ، مناسبة المستعار منه للمستعار له ، وهما بابان نصيان • وبعد أن يفتت المرزوقى عمود الشعر الى تسعة أبواب أو أصباغ ، يعلق جودة الشعر ، لا على أحدها ، ولكن على مجموعها « ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والاحسان ••• » (٥٥٥) ، أى أننا — أمام التصور التجميعى البلاغى الذى يرى الابداع حشدا لأصباغ ، أو نظما لعقد فريد •

٣ — المفهوم الفلسفى :

هذا هو المفهوم الذى يستوعب المفهوم الأسلوبى والمفهوم البلاغى معا ، فى سياق بناء تصور شامل بالاهابة بالأساس النظرى للمنهج كما عرفناه عند تعريف المنهج • وهو المفهوم الذى نجده فى الخطاب النقدى عند قدامة بن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، وابن خلدون • وليس المراد هنا آراء الفلاسفة فى الشعر ، أمثال ابن سينا وابن رشد ، فهؤلاء يشاركون فى مستوى مختلف للخطاب ، هو المستوى الأولى ، كما أنهم لم يكونوا من أصحاب المنهج التجريبى فى فلسفتهم ، بل كانوا مثاليين • هذا ما وجده الدكتور عاطف العراقى عندما درس الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا ووجده فيها وان كان يتابع أرسطو الا أنه مختلف عنه فى أمر جوهرى هو المبالغة فى تفضيل الصورة على المادة ، وهو أثر أفلوطينى بارز (٥٥٦) • وهذه المثالية هى ما نجدها عند ابن رشد فى « تلخيص ما بعد الطبيعة » حين يأخذ بالرأى السينوى بأسبقية الميتافزيقا مكانة على العلم الطبيعى (٥٥٧) ، أو حين يقول فى المقالة الرابعة بنظرية الشوق (٥٥٨) ، وهو ملمح أفلوطينى واضح • فالمثالية الفلسفية عند المسلمين انطوت على موقف نقدى من أرسطو يظهر حين تجد ابن رشد يقول : « قصدنا فى هذا القول أن نلتقط الأقاويل العلميـة من مقالات

---

(٥٥٥) المرزوقى : شرح ديوان الحماسة ج١ ص ١١ •

(٥٥٦) د• العراقى : الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا — دار المعارف — ١٩٧١ — ص ٣٩٧ •

(٥٥٧) ابن رشد : تلخيص ما بعد الطبيعة — تح : د• عثمان امين — مصطفى البابى الحلبى — ١٩٥٨ — ص ٢ •

(٥٥٨) المصدر السابق — ص ١٣٦ •

أرسطو الموضوعة فى علم « ما بعد الطبيعة » على نحو ما جرت به عادتنا فى الكتب المتقدمة » (٥٥٩) · والالتقاط الذى اعتاده ابن رشد موقف مختلف عن المتابعة الكاملة ، لا يخلو من منزع نقدى ، يكشف عن تفاوت منهجى ملحوظ ، وفى مقام الابداع الفنى كان لفلاسفة المسلمين موقفهم الخاص الذى لخصه ابن أبى الحديد فى قوله : « والذى يريدونه بالشعر يأتى فى كل قياس مخيل يعلم العاقل كذبه ، لكنه يحدث له مع ذلك نوع قبض أو بسط ، أو اقدام أو احجام ··· » (٥٦٠) · وفكرة القياس المخيل ليست فكرة تجريبية ، بل مثالية ، وان كانت مؤثرة فى عالم مثل حازم القرطاجنى كما سوف يظهر ·

ولقد حاول الغربيون أن يزعموا تجريبية أرسطو كما حاول بوتشر S. H. Butcher ذاهبا الى أن المراد بالصورة Form عند أرسطو هو الطبيعة Nature (٥٦١) ، ومن هنا كان موضوع المحاكاة عنده هو الدافع Motivation · وهذا ما حاوله فيليب سيدنى Philip Sidney والكلاسيكيون الايطـاليون ، فلقد لاحظ وايتهد A. N. Whitehead أن القرن الثامن عشر بتأثير العلم التجريبى قد فسر المحاكاة الأرسطية على أنها تعامل مع الكليات Universals لا خصوصيات التاريخ ، فيما يشبه التعميم الاستقرائى ــ inductive generalization ، سعيا الى المثال الحقيقى ، وقياسا على عملية التصنيف ــ Classification فى العلوم (٥٦٢) · وليست هذه المحـاولات الا وقوعا صريحـا فى عيب الاسقاط · ولا يكشف خطأ وتناقض هذه المحاولة شىء مثل أنهم طبقوها على أفلاطون مثل أرسطو على بعد أفلاطون من أى منزع تجريبى · فى هذا الصدد التقط مازونى ــ Jacopo Mazoni تقسيم أفلاطون للمحاكاة فى محاورة السوفسطائى الى نوعين : محاكاة أيقونية icastic تمثـل الأشياء التى وقعت فعلا ، وأخرى فانتازية أو خيالية Phantastic تتمثل فى الصورة التى تبدعها ملكة caprice المبدع ، وحاول أن يفسرها على أساس أن هدف أفلاطون هو محاكاة موضوعات لا قيام لها الا من طريق المحاكاة وفيها (٥٦٣) ، أى أن المبدع يحاكى المثال الذاتى

---

(٥٥٩) نفسه ــ ص ١ ·.

(٥٦٠) ابن أبى الحديد : الفلك الدائر على المثل السائر : ملحق بالمثل السائر ــ تح : د· الحوفى ، د· بدوى طبانه ــ ١٩٢/٤ ·

(٥٦١) Hazard Adams, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969, p. 20.

(٥٦٢) Ibid, p. 27.

(٥٦٣) Ibid, p. 23.

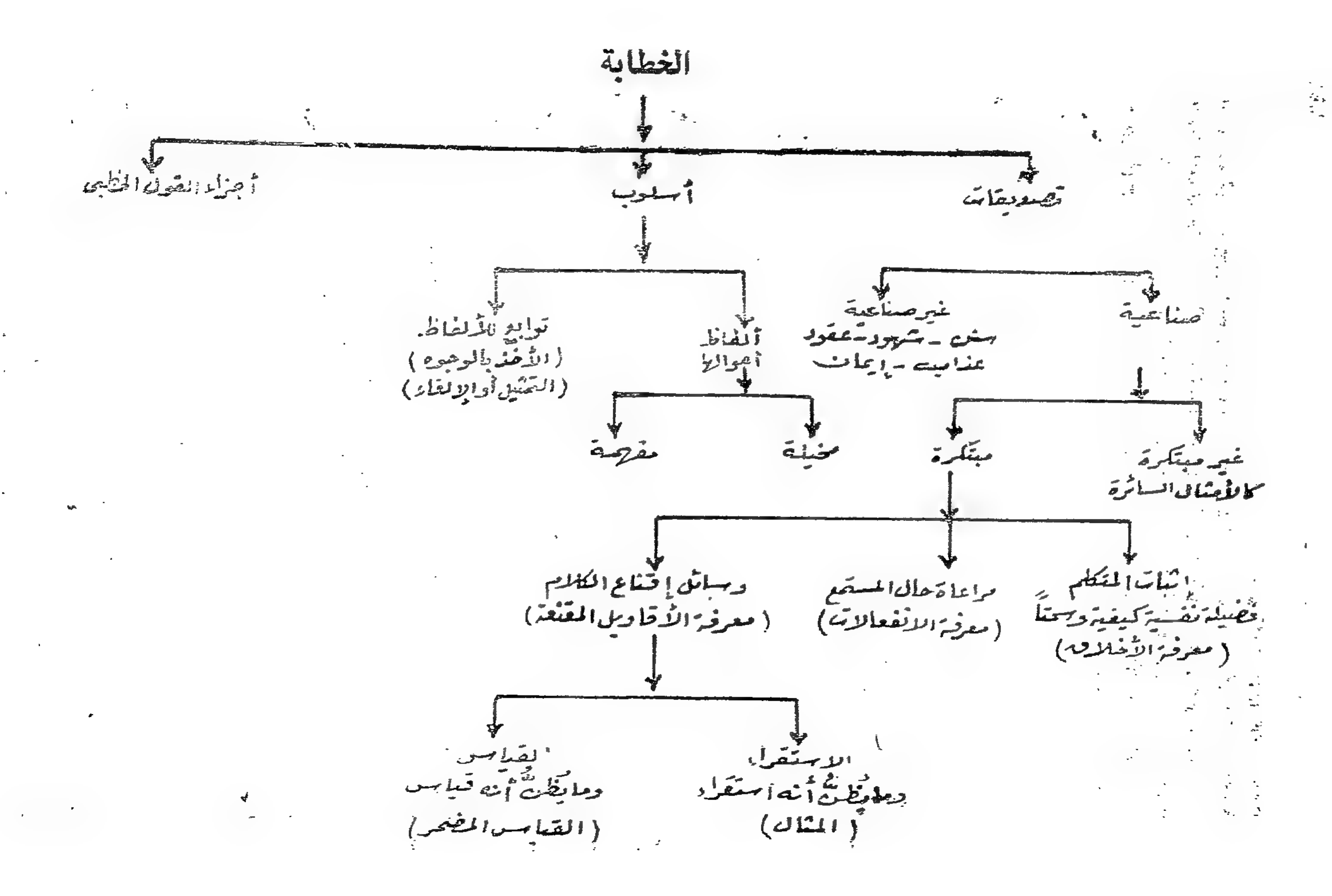
للقصيدة القائم بداخل ذاته فى مواجهة موضوعه الذى هو القصيدة نفسها . ومن الجلى أن هذا التفسير يتعارض مع تأكيد أفلاطون أن المثل عالمها مستقل عن الذات وموضوعاتها ، لكن هذا التفسير ــ من جهة أخرى ــ برهان على أن الوقوع فى عيب الاسقاط من السهل معه تصوير الأشياء فى غير صورتها الحقة دون تحقيق أية معرفة حقيقية . ويكفى فى دحض أية محاولة لرد التجريبية العربية الى تجريبية مزعومة لليونان أن نتذكر احتقارهم للعمل اليدوى والتجربة ، وتصورهم التفكير انصرافا الى التأمل الخالص المنقطع عن العالم المادى ، اتساقا مع الأخذ بنظام الرق ، وعلاقة السيد بالعبد (٥٦٤) .

واستخلاص مفهوم الابداع الفنى من كتاب الخطابة لأرسطو ضرورى فى هذا السياق . الابداع الخطابى عند أرسطو صوغ لأقيسة جدلية اقناعية مادامت الخطابة ضربا من الجدل (٥٦٥) . والتصور التفصيلى الأرسطى للابداع الخطابى محكوم هيكله بالمخطط التالى :

---

(٥٦٤) د. فؤاد زكريا : بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم ــ مجلة الكاتب ــ القاهرة ــ ع ٥٦ ــ نوفمبر ١٩٦٥ م ــ ص ٥١ .

(٥٦٥) أرسطو : الخطابة : الترجمة العربية القديمة ــ تح : د. عبد الرحمن بدوى ــ بيروت ــ دار القلم ــ ١٩٧٩ م ــ ص ٣ وانظر ابن رشد : تلخيص الخطابة ــ تح د. بدوى ــ بيروت ــ دار القلم ــ ص ٣ .



الخطابة
تصديقات
أسلوب
أجزاء القول الخطبي
صناعية
غير صناعية
سنن - شهود - عقود
عذابات - إيمان
ألفاظ
أحوال
توابع الألفاظ
(الأخذ بالوجوه)
(التمثيل أو الإلقاء)
مخيلة
مفرحة
غير مبتكرة
كالأمثال السائرة
مبتكرة
إثبات المتكلم
فضيلة نفسية كيفية وسمتاً
(معرفة الأخلاق)
مراعاة حال المستمع
(معرفة الانفعالات)
وسائل إقناع الكلام
(معرفة الأقاويل المقنعة)
الاستقراء
وما يظن أنه استقراء
(المثال)
القياس
وما يظن أنه قياس
(القياس المضمر)

ومن الجلى أن المخطط يصب فى شيئين : الاستقراء والقيـــاس · ويجب ألا نعتمد كثيرا على الاستقراء للايحاء بطابــع تجريبى لأرسطو ، فابن رشد يقرر أن كل تصديق يكون بالقياس ، والاستقراء يفيد التصديق لما فيه من قوة القياس (٥٦٦) · ويؤكد صحـة ما فهمـه ابن رشد عن أرسطو أن أرسطو يعالج الاستقراء فى الخطابة على أنه المثال وليس حصر الجزئيـات ، ومن السهل القول ان كل مثـال ينطوى على قياس مضمر · وبالتالى فالابداع الخطابى عند أرسطو يقوم على تصور مثالى صورى يؤول فيه الى ضرب من القياس المضمر ·

أما عن كتاب الشعر فلقد شغل فيـه أرسطو العالم بنظريتـه فى المحاكاة التى لقيت محاولات لتفسيرها تفسيرا تجريبيا · وأهم نص فى كتاب الشعر فى ايضاح المحـاكاة هو تعريف التراجيديـا · ونص هذا التعريف فى ترجمة الدكتور شكرى عياد :

« والتراجيديا هى محاكاة فعل جليل ، كامل ، له عظـم ما ، فى كـلام ممتـع تتـوزع على أجـزاء القطعة عنـاصر التحسين فيـه ، محاكاة تمثـل الفاعلـين ولا تعتمـد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لمثل هذه الانفعالات » (٥٦٧) ·

والنص الانجليزى فى ترجمة بوتشر ــ أشهر مترجمى كتاب الشعر:

'Tragedy, then is an imitation of an action that is serious, complete, and of a certain magnitude ; in language embllished with each kind of artistic ornament, the several kinds being found in separate parts of the play; *in the form of action,* not of narrative ; through pity and fear effecting the proper purgation of these emotions." · (٥٦٨)

الابداع ههنا محاكاة فعل ، تستهدف التطهير · ولكن ما الفعـل ؟ هناك عبارة مضطربة فى النص يترجمهـا الدكتور عيـاد الى : « محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص » ، ويترجمها الدكتورر بدوى الى : « وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية »(٥٦٩)،

(٥٦٦) تلخيص ابن رشد ــ ص ١٩ ·

(٥٦٧) أرسطو طاليس : فى الشعر ــ ت · وتح : د· شكرى محمد عياد ــ دار الكاتب العربى ــ ١٩٦٧ م ــ ص ٣٨ ·

(٥٦٨) انظر ترجمة بوتشر فى كتاب (Editor) Lionel Trilling وهو : Literary Criticism, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1970, p. 57.

(٥٦٩) د· بدوى الترجمة الحديثة لكتاب الشعر ــ نشر بيروت ــ دار الثقافة ــ ص ١٨ ·

ويترجمها ابن سينا الى « لا من جهة الملكة ، بل من جهة الفعل » (٥٧٠).

ويترجمها بايووتر Bywater الى in a dramatic, not in narrative form (٥٧١) .

ومقابلها العربى : « فى صورة دراميـة لا فى صورة سرديـة » .

ويترجمها بوتشر كما تقدم الى : In The Form of action, Not of Narrative

ومقابلها العربى : « فى صورة الفعل لا فى صورة السرد » . ومن الواضح أن الفعل الذى استخدمه الدكتور عياد « تمثـل » ، وأن نفى ابن سينا أن يكون المراد هو الملكة وهى ذات بعد نفسجسمى — كما نعلم — ، بل المراد « **الفعل** » ، مع استخدام أبى بشر متى فى ترجمته لهذا السطر لكلمة الأنواع ، اذ ترجمه على هذا النحو : « ما خلا كل واحد من **الأنواع** التى هى فاعلة فى الجزاء ، لا بالمواعيد » (٥٧٢) ، بالاضافة الى استخدام الترجمتين الانجليزيتين لكلمـة **الصـورة** Form ، انما هو تخبط منشأه تدخل ألوان من الفهم مرجعه الى تصور للفعل يخلو من الصورية الأرسطية — وهو ما يظهر تماما فى ترجمـة بـدوى — ويحول التصور الصـورى للفعل الى تصـور مخالف لطبيعته . ان المعرفة التى يؤسسها الفن — عند أرسطو — جوهرها المحاكاة أو التمثيـل الذى هو فى قوة القياس ، وموضوعها الصورة القائمة فى المادة . والمسرح عنده فعـل ، والفعل صورة فى جسم متحرك . والابداع — — بهذا — جدل منطقى من جهة الخطابة ، ومحاكاة من جهة الشعر . فما الذى يصل بين الجانبين ؟ انه البعد الصورى الذى يجعل الابداع معرفة بالصور . ويبدو أن الفارابى قد أحس بالفجوة بين الجانبين فمضى يصـل بين علـم النفس الأرسطى ونظرية المحاكاة الشعرية (٥٧٣) ، وفى علم النفس ملتقى للمفهوم الخطابى والمفهوم الشعرى . والاجراء الذى قام به الفارابى حـل صورى لمشكلة الابداع عند أرسطو ، دون أن يكون تفسيرا يكشف عن الأساس الصورى لفهم الابداع عنـد أرسطو . وعلى أساس من التفسير الصورى نستطيع أن نفصل فصلا باتا بين مفهوم الابداع الأرسطى ، ومفهوم الابداع عند الفلاسفة ، ومفهوم الابـداع الفلسفى عنـد قدامة وحازم وابن خلدون . وهو فصل لا ينفى وجود صلات ثقافية لكنه يؤكد أن الأصول المنهجية قد

(٥٧٠) ابن سينا : فن الشعر — نشرة بدوى — ص ١٧٦ .

(٥٧١) Cuddon, Literary Terms, p. 730.

(٥٧٢) فن الشعر — الترجمة القديمة — ص ٩٦ من نشرة بدوى ، ص ٤٩ من نشرة شكرى عياد .

(٥٧٣) د. جابر عصفور : الصورة الفنية — ص ٢٤ .

أقامت حاجزا أو قطيعة معرفية بين هذه المفاهيم برغم جميع ما يقال عن الصلات الثقافية ٠

والباحثون مشغولون برد كل شيء لقدامة الى أرسطو ، بما فى ذلك بناء كتابه على ثلاثة فصول (٥٧٤) ، وبما فى ذلك أبواب البلاغة التى ذكرها (٥٧٥) ٠ وهم لا يبحثون الحاجات الاجتماعية التى يمكن أن تؤدى الى هذا التأثر ، ولا يلفت انتباهم خلو « نقد الشعر » من نظرية المحاكاة الأرسطية (٥٧٦) ٠ ولقد أشار قدامة الى اليونان فى (نقد الشعر) مرتين : الأولى اشارة عامة الى فلاسفة اليونان (٥٧٧) ، وفى الأخرى ذكر صراحة جالينوس فى كتابه فى أخلاق النفس حين يشير الى القوة المثيرة (٥٧٨) ٠ لكن الباحثين لا ينظرون الى أبعد من أرسطو ، ولا يتصورون أن رجلا شهر بالطب مثل جالينوس من الممكن أن يكون أقرب الى قدامة من أرسطو ، خاصة أنه يرى أن مزاج النفس تابع لمزاج البدن (٥٧٩) ، مع ما فى هذا القول من اشارة الى علم نفس الملكات ٠

يحاول قدامة أن يؤسس فهما شاملا للابداع الفنى ، يذهب فيه الى أن « المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد فى كل صناعة ، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة » (٥٨٠) والاستعمال التشبيهى لفكرة الصورة هنا توظيف للفكرة الصورية الشائعة فى سياق تجريبى قائم على التمثيل بالمادة كالخشب والفضة ٠ وتحييد فعالية المعنى يمتد الى تعريفه للشعر ، وهو عنده : « قول موزون مقفى يدل على معنى » (٥٨١) ، والمعنى هنا مدلول عليه ، أما الدال فهو ذلك القول الموزون المقفى ، فكأن العلامات النصية هنا هى الأساس فى التعريف ٠ ومن هنا ينحل الشعر الى أربعة « عناصر » — مثل عناصر العالم الأربعة — أو هى « الأربعة المفردات البسائط » ؛ وباستخدام فكرة تجريبية هى الائتلاف يؤسس أجناسا ثمانية للشعر من المفردات الأربعة٠

---

(٥٧٤) د٠ شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ — ص ٧٩ ٠

(٥٧٥) د٠ طه حسين : مقدمة نقد النثر — ص ١٧ — ١٨ ، د٠ منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى — ص ٢٨٣ ٠

(٥٧٦) د٠ طه حسين : مقدمة نقد النثر — ص ١٨ ٠

(٥٧٧) قدامة : نقد الشعر : تح : د٠ خفاجى — ص ٩٤ ٠

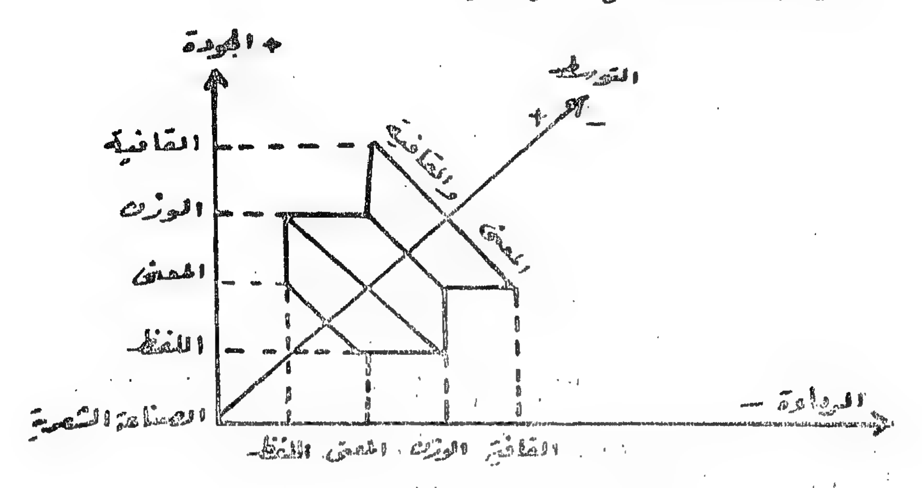
(٥٧٨) نفس المصدر : ص ١١٤ ٠

(٥٧٩) البرهان فى وجوه البيان : ص ١٩١ ، ونقد النثر ص ١٣٠ ٠

(٥٨٠) نقد الشعر — ص ٦٥ ٠

(٥٨١) نقد الشعر — ص ٦٤ ٠

ويؤسس بينها علاقات على مدرجى الجودة والرداءة ـ ويمكن أن نضيف اليهما مدرج المتوسط بينهما ـ ليتألف من هذه التوافيق أربعة وعشرون احتمالا ، ثمانية منها فى قائمة الحضور ، والبقية فى قائمة الغياب ، وهو ما يمكن التمثيل له على النحو التالى :



ويمثل الشكل الثمانى المظلل نموذج القصيدة ، وهو نموذج منطقى معقد يدور على ثلاثة محاور وله أربعة أوتار · وهذا النموذج المنطقى ليس مفروضا ذهنا على القصيدة ، لكنه محاولة لفهم الواقع الابداعى فى ضوء فكرة تجريبية هى الائتلاف أو التركيب ، وفكرة تجريبية أخرى هى عناصر الطبيعة الأربعة : الماء ، والهواء ، والنار ، والتراب · وقدامة ينفى كثيرا من احتمالات الائتلافات فى تباديله وتوافيقه لأن الواقع لا يحتملها من مثل ائتلاف القافية مع القافية ، أو مع اللفظ ·

هذا الفهم المنطقى للابداع الفنى يستوعب الفهمين الأسلوبى والبلاغى معا · ذلك أن الانتقال من مدرج الرداءة الى مدرج الجودة مشروط بتحقق نعوت كلها مستقاة من التصور الذى يرى فى النص مرآة الطبع · مثل ذلك نعت اللفظ ، وهو « أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة ، مع الخلو من البشاعة » (٥٨٢) · فالسماحة ، والسهولة ، والرونق ، والفصاحة ـ أى الظهور ـ صفات تعكس سمات القدرة المبدعة التى يراد لها أن تكون متدفقة ، قوية ، باهرة ، مؤثرة · ومن جهة أخرى نجد قدامة مشغولا بالأصباغ مثل صحة التقسيم ، وصحة المقابلة ، وصحة التفسير ، والتتميم ، والمبالغة ، والتكافؤ ، والالتفات ، فيما يخص المعنى ، والمساواة ، والاشارة ،

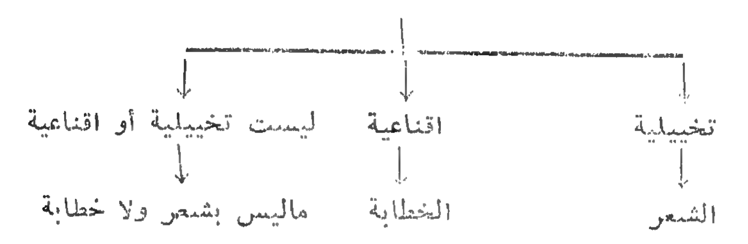
---

(٥٨٢) نقد الشعر ـ ص ٧٤ ·

والارداف ، والتمثيل ، والمطابق ، والمجانس ، فيما يخص ائتلاف اللفظ مع المعنى (٥٨٣) ٠

واذا كان قدامة يعالج الابداع الفنى على محورين : أحدهما تحليل وصفى ، والآخر معيارى يتراوح بين الجودة والرداءة ، فان حازم القرطاجنى أقرب الى المنهج الحديث باسقاطه المحور المعيارى ، وتركيزه على المحور الوصفى ، وهو يفعل هذا بوعى واضح لأنه لا يثق بأحكام القيمة التى تنشأ عن المفاضلة بين الشعراء (٥٨٤) ، وهو واع كذلك بطبيعة المنهج العلمى فى مقابل ما أسميناه المفهوم الأولى ٠ فى هذا الصدد يشير الى أن العرب كانت تعتقد أن الشعر حكم وغريم يقتضى النفوس الاجابة ، فينزلون الشعراء منزلة الأنبياء ، ويقبلون بكهانتهم ، وعلل هذا الاعتقاد بظروف الحياة الصحراوية (٥٨٥) ٠

والخطاب العلمى عند حازم متأثر بأستاذه ابن سينا يرى معه أن جوهر الخطابة الاقناع ، وجوهر الشعر التخييل (٥٨٦) ٠ ومن هنا يظل القياس كل شىء على النحو التالى :



ومن هذا فان فكرتى المحاكاة والقياس يذويان فى الخطاب عند حازم بجانب كلمة التخييل ، وهى كلمة ذات طبيعة سلوكية ووظيفية (٥٨٣م) ٠ ويظهر هذا فى تعريف حازم للشعر اذ يبدأ التعريف بأنه « كلام موزون مقفى » مثل قدامة لولا أنه لم يذكر « المعنى » ٠ ووظيفة الشعر « أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ٠٠٠ » ووسائل الشعر فى تحقيق وظيفته اثنتان : التخييل ، والتعجيب ، فهو يحقق أثره

---

(٥٨٣) نفسه ــ ص ص ١٣٩ ــ ١٦٤ ٠
(٥٨٣م) انظر : د٠ جابر عصفور : الصورة الفنية ص ٢٤ ــ ٢٥ ٠
(٥٨٤) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ــ تح : محمد الحبيب بن خوجة ــ تونس ــ دار الكتب الشرقية ــ ١٩٦٦ م ــ ص ٣٧٤ ، ٣٧٦ ٠
(٥٨٥) نفسه ــ ص ١٢٢ ٠
(٥٨٦) نفسه ــ ص ٦٢ ، ٦٣ ، ٢٩٣ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ ــ ٣٦٣ ٠

« بما يتضمن من حسن تخييل له ، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام ، أو قوة صدقه أو قوة شهرته ، أو بمجموع ذلك • وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب فان الاستغراب والتعجيب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها » (٥٨٤م)•
وهذا تفسير وظيفى دافعى يفرغ كلمة المحاكاة من أية دلالة صورية غير تجريبية • وفى هذا الاطار يعرف حازم النظم بأنه : « صناعة آلتها الطبع • والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام•••» (٥٨٥م)، فيعود الى مفاهيم الصناعة والطبع • ويقوده مفهوم الطبع الى فكرة القوة ، فيحدد للنظم عشر قوى تتدرج من القوة على التشبيه (ولعلها شبيهة بتقمص الموقف الشعرى) ، الى القوة المائزة حسن الكلام من قبحه (٥٨٦م) ، متدرجا من الكليات الى الجزئيات ، وهى حركة فيها شبه بمبدأ الجشطلت : الكل قبل الأجزاء ، وهو المبدأ التجريبى المعروف • فالمفهوم مازال تجريبيا وان كان حازم يحاول أن يوظف لغة المنطق الصورى ، وآراء فلاسفة المسلمين فى اعادة بناء الأساس النظرى للمنهج التجريبى القديم ، مما ينتج عنه فهم شامل للابداع الفنى يستوعب الجانبين الأسلوبى والبلاغى معا • وبشأن هذا الاستيعاب يكفى أن تتأمل استعمال حازم لرمز الخيل ورمز العقد معا ، فيصف تحلية مطالع القصيدة بالتسويم ، ويصف تحلية الأعقاب بالتحجيل ، ثم يصف القصيدة كلها « كأنها عقد مفصل ، وتألفت لها ••• غرر وأوضاح •• » (٥٨٧) ، جامعا فى عبارة واحدة الرمزين معا •

ومع أن ابن خلدون ليس ناقدا بالمعنى التقليدى للكلمة الا أنه فى اطار محاولته اعادة بناء العلم فى ظل نظرية تجريبية شاملة طرح مفهوما شاملا للابداع الفنى • ويظهر الموقف التجريبى لابن خلدون فى ذهابه الى أن أحكام الذهن تكون يقينية كما فى المحسوسات بالنسبة للمعقولات الأولى المطابقة للشخصيات بالصور الخيالية ، لا بالنسبة للمعقولات الثوانى (٥٨٨) ، التى هى الكيانات المثالية التى يستنبطها الفلاسفة وينسبونها لما وراء الطبيعة • والصور الخيالية عنده ليست الصور الأرسطية أو الأفلاطونية ، لكنها « البراهين والأدلة من جملة المدارك الجسمانية لأنها بالقوى الدماغية من الخيال والفكر والذكر » (٥٨٩) ،

(٥٨٤م) المنهاج : ص ٧١ •
(٥٨٥م) المنهاج : ص ١٩٩ •
(٥٨٦م) المنهاج : ص ــ ٢٢٠ ــ ٢٠١ •
(٥٨٧) المنهاج : ص ٢٩٧ •
(٥٨٨) ابن خلدون : المقدمة ــ القاهرة ــ المكتبة التجارية ــ ص ٥١٦ •
(٥٨٩) المقدمة ــ ص ٥١٧ •

فهى ــ اذا ــ ذات طبيعة حسية تستند الى سيكولوجية الملكات • ومن هنا كان القياس عنده ــ فى نزعة أصولية سنية واضحة ــ فرع الخبر بثبوت الحكم فى الأصل ، وهو نقلى (٥٩٠) • وابن خلدون يقبل المنطق الفلسفى كأداة محايدة ــ كما فعل قدامة ، وحازم علميا ــ دون أن يربطه بالمقصود الفلسفى المثالى منه (٥٩١) ، وهو موقف يشف بجلاء عن وعى واضح بالفرق بين الأخذ بالمنطق كمنهج له فلسفة كما يفعل اليونانيون ، والأخذ به كأداة توظف توظيفا تجريبيا مقطوع الصلة بالأسس المثالية للمنطق الصورى •

وعلى أساس من فكرة واقعية تجريبية هى العصبية يقيم ابن خلدون نظريته مستندا الى ست مقدمات : ضرورة وفطرية الاجتماع الانسانى ، وتفاوت قسط العمران من الأرض ، وتأثير الهواء فى ألوان وأحوال البشر ، وفى أخلاقهم ، وتأثير أحوال العمران فى أبدانهم وأخلاقهم ، وتفاوت قدرات المدركين بالفطرة أو الرياضة (٥٩٢) • وتتدرج النظرية الى معالجة مشكلة الفن داخلة عليها من فكرة الصناعة ، وهى « ملكة فى أمر عملى فكرى •••••• و الملكة صفة راسخة تحصل عن استعمال ذلك الفعل وتكرره مرة أخرى حتى ترسخ صورته وعلى نسبة الأصل تكون الملكة » (٥٩٣) • وفى ضوء هذا الفهم التجريبى الحسى الذى يعتمد على فكرتى المباشرة والعادة يقع الفن فى دائرة الصناعات المرتبطة بالعمران كسائر الصناعات (٥٩٤) ، والمرتبطة بطبيعة السوق بالتالى (٥٩٥) ، أو لنقل بقانون العرض والطلب الشهير • ولما كانت فكرة الملكة تستوعب المفهوم الأسلوبى للابداع الفنى ، فان تعريف الشعر على أساس من الأصباغ يستوعب الجانب البلاغى فانه يستتبع تحقيقا لشمول المفهوم الفلسفى • فالشعر « هو الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجارى على أساليب العرب المخصوصة به » (٥٩٦)•ويجمع الجانبين: الأسلوبى والبلاغى تصور وظيفى يروغ الى فكرة اللذة (٥٩٧) ، فى تفسير تأثير الابداع فى النفس •

---

(٥٩٠) نفسه ــ ص ٤٣٥ •
(٥٩١) نفسه ــ ص ٥١٩ •
(٥٩٢) راجع هذه المقدمات فى المقدمة ــ ص ص ٤١ ــ ٩٢ •
(٥٩٣) نفسه ــ ص ٣٩٩ ــ ٤٠٠ •
(٥٩٤) نفسه ــ ص ص ٤٠٠ ــ ٤٠٣ •
(٥٩٥) نفسه ــ ص ٢٥٧ ، ٤١٧ •
(٥٩٦) نفسه ــ ص ٥٧٣ •
(٥٩٧) نفسه ــ ص ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٢٥٨ •

— ٥ —

تفسير المفهوم

(أ) نستطيع طلبا للسهولة — أن نفسر الفهم المنهجى العربى للابداع الفنى برده الى الدين ، فهناك نظرية شائعة يتداولها الباحثون بيسر تام تقضى بأن جميع مظاهر الحضارة الاسلامية انما نشأت لأجل الدين ، والقرآن — بهذا — كان محورا لأهداف الفكر والتأليف فى الأمة . وكانت دراسته العامل الأكبر فى العناية بالعلوم العربية (٥٩٨) · ومن السهل أن يوهمنا هذا أن الفهم المنهجى العربى فرع لموقف الدين من الفن ، ولفكرة التأبيد على الخصوص ·

لكن هذه النظرية ، والنظرية المقابلة التى ترد كل شىء عربى الى اليونان ، تخفقان فى التفسير · فهناك اختلاف جوهرى بين الخطاب العلمى والخطاب العام أو الأولى · الخطاب العلمى يطلب الحقيقة بمعزل عن اقرار مبادىء ميتافيزيقية مسبقة ، مستهدفا نفع الانسان فى حياته · أما الخطاب العام فكان محكوما بالأسطورة الشعبية ، وبغيبيات الدين والفلسفة وعلم الكلام ، فكان ميتافيزيقيا فى جوهره · وعلى هذا التمييز فلا مناص من القول بوجود عامل نوعى فى نشأة الفهم العلمى بغض النظر عن خدمة الدين · يتمثل هذا العامل النوعى فى الحاجة الى العلم طلبا لمعرفة خالصة من طابع الجدل الكلامى والفلسفى تخلص العقل من التورط فى مضطرب الآراء المتنافسة · نشأت هذه الحاجة بمقتضى علاقة الانسان بالعالم حوله بجميع تعقداتها وديناميتها · ولايضاح هذه النشأة نبحث عن صورة العالم عند ابن خلدون كنموذج لعلاقة الانسان العربى بالعالم المحيط ، وكشاهد عليها · وتكتسب شهادة ابن خلدون أهميتها من موقعه المطل على تاريخ حضارة الاسلام ، ومن محاولته أن يوجز خبرتها وينظمها فى نظرية واحدة ، ومن طبيعة نظريته المتفقة مع المناهج الحديثة فى جوانب كثيرة (٥٩٩) ·

---

(٥٩٨) انظر د· محمد أحمد خلف الله : مقدمة كتاب : أثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى — د· محمد زغلول سلام — دار المعارف — ط ٣ — والكتاب كله تطبيق لوجهة النظر المشار اليها · انظر على سبيل المثال الفصل الأول من الباب الأول بعنوان : محاولات التفسير الأولى — ص ص ٢٩ — ٦٣ ·

(٥٩٩) على سبيل الاختصار سوف نورد أرقام الصفحات داخل القوسين خلال العرض ، وهى خاصة بطبعة المكتبة التجارية بالقاهرة ·

صورة العالم عند ابن خلدون متماسكة نامية ، تبدأ بعناصر بسيطة تؤلف بناء جغرافيا يؤثر على البشر تأثيرا عميقا . لكن هذا كله ليس الا مقدمات تمهد لجوهر النظرية القائمة على ملاحظة الانتقال العمراني من أحوال البداوة والوحشية الى أحوال الملك . هذا الانتقال مرتبط بالحالة الاقتصادية ارتباطا وثيقا ، فأحوال الناس تختلف « باختلاف نحلتهم من المعاش » (١٢٠) . وعلى أساس هذا الفهم الاقتصادى يصبح العمران انتقالا من الضرورى الى الحاجى ثم الكمالى ، معتمدا على العصبية التى تتولد من الالتحام بالنسب أو ما فى معناه (١٢٨) (وما فى معناه كالتحام العقيدة الدينية) . وللعصبية رئاسة لا تزال فى نصابها المخصوص من أهل العصبية (١٣١) . والملك هو استعلاء عصبية على سائر العصبيات ، مما يؤدى الى ظهور طبقة الموالى . ومن هنا تظهر عوائق الملك متمثلة فى حصول الترف وانغماس القبيل فى النعيم من جهة ، والمذلة للقبيل والانقياد الى سواهم من جهة أخرى (١٤٠ ، ١٤١) . وهذا أساس نظريته المنحنية فى التاريخ التى ترى أن العصبية تنمو الى أن تؤسس الملك ، ثم تبدأ فى الانحدار والانهيار والتساقط كأوراق الشجر . ويتمثل التناقض بين جهتى عوائق الملك فى حقيقتين أخريين : الأولى أن المغلوب مولع أبدا بالاقتداء بالغالب فى شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده (١٤٧) . والثانية أن الملك اذا استقر فقد تستغنى الدولة عن العصبية بالموالى والمصطنعين ، أو بالعصائب الخارجين الطراء (١٥٤ ، ١٥٥) ، واذا لم يلتحم الموالى والمصطنعون بالنسب ظلوا على المدافعة والمغالبة (١٨٤) .

على أن تحول الاجتماع البشرى الى دولة عامة الاستيلاء عظيمة الملك (امبراطورية) يتوقف على الدين ، اما عن نبوة أو دعوة حق (١٥٧) . والدعوة الدينية تزيد الدولة فى أصلها قوة على قوة العصبية (١٥٨) ، وهى من غير عصبية لا تتم (١٥٩) .

وسواء كانت الدولة محدودة ، أو عظيمة الاستيلاء ، فان طبيعة الملك واحدة . الملك منصب طبيعى لضرورة الاجتماع يقوم على العصبية وعلى الاستعلاء على العصبيات الأخرى (١٨٧ ، ١٨٨) . وخصائصه : الانفراد بالمجد ، والترف ، والدعة ، والسكون (١٦٦ ، ١٦٧) . وهى طبيعة خطيرة مدمرة اذا تحكمت أقبلت الدولة على الهرم (١٦٨) . والترف يزيدها فى البداية قوة (١٧٤) ، لكنه سرعان ما يصبح مكمن الضعف . والدولة بهذا لها خمسة أطوار :

١ ـ الظفر .

٢ ـ الاستبداد .

٣ ـ الدعة والفراغ لتحصيل ثمرات الملك ٠

٤ ـ القنوع والمسالمة ٠

٥ ـ الاسراف والتبذير ، وفيه تحصل فى الدولة طبيعة الهرم (١٧٥ ، ١٧٦) ٠

وطبيعة الاستبداد فى الملك لها دور كبير فى سوقه الى الهرم لأن معاناة أهل الحضر للأحكام مفسدة للبأس فيهم ذاهبة بالمنفعة منهم (١٢٥)، وفى هذا ادراك سديد لما يفعله استبداد الحكام بارادات الناس ، وما يقود اليه من تدمير الدولة ٠

على أن هناك ثلاثة أنواع من الملك : الطبيعى وهو حمل الكافة على مقتضى الغرض والشهوة ، والسياسى وهو حملهم على مقتضى النظر العقلى فى جلب المصالح الدنيوية ودفع المضار ، والخلافة وهى حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعى فى مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة اليها (١٩١) ٠ وليست هذه الأنواع أقساما متمايزة ، لكنها أحوال للملك سرعان ما ينتقل الطبيعى منها الى غير الطبيعى ٠ والأرجح أن الانتقال فى الدولة عامة الاستيلاء انما هو الى الخلافة ، التى سرعان ما تنقلب الى ملك (٢٠٢ ، ٢٠٨) ٠ ذلك « أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولا ثم التبست معانيهما واختلطت ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة » (٢٠٨) ٠

واذا تذكرنا أن نحلة المعاش هى أساس التفسير فلننظر فى الجانب الاقتصادى من الملك ٠ يعتمد الملك على المكوس والجبايات ، وهى تضرب فى آخر الدولة لأنها فى أولها بدوية قليلة الحاجات فاذا ازداد الترف وضاقت الجباية عنه فرضت المكوس وتوسع فيها (٢٨٠ ، ٢٨٣) ٠ ولعل ابن خلدون بهذا يفرق بين مكوس الملك وجباية الزكاة وهى ضرورة دينية فى دولة الخلافة ، ولعل أساس التفرقة كمى وكيفى ، فالزكاة قليلة ، وليست موجهة أصلا لخدمة الملك كسائر المكوس ٠ وعلى العموم فالسلطان لا تكون له ثروة الا فى وسط الدولة لأنه فى بدايتها يوزع على قبيلة وعصبيته وينفق فى تمهيد الدولة (٢٨٣) ٠ وهناك تنبيه طريف من ابن خلدون يجعل هذا الوضع شبيها بالمصيدة ، فالسلطان وعصبيته اذا جمعوا المال لا يستطيعون الفرار به لأن الرعية وسائر العصبيات لا يتركونهم (٢٨٤ ، ٢٨٥) ٠ وفى هذا التنبيه فهم واضح للعلاقة الوثيقة بين السلطان ونظام السلطة فى الدولة ، فالأمر ليس محض أهواء ومطامع من حاكم فرد بقدر ما هو نظام سياسى واجتماعى للسلطة لا فكاك فيه

بغير الفكاك منه ونقضه كلية • وكما أن السلطان يقوم على أخذ وتحصيل الجبايات فهو يقوم كذلك على العطاء • وابن خلدون يفهم عطاء السلطان فهما دقيقا ، فهو يرى أن نقص عطاء السلطان يؤدى الى نقص الجباية لأن الدولة والسلطان هى السوق الأعظم للعالم ومنه مادة العمران فاذا نقص عطاؤه للحاشية قلت نفقاتها وهى أكثر مادة للأسواق فتكسد الأسواق وتقل الأرباح فتقل الجباية (٢٨٦) • وفى ذلك وعى رائع بآليات السوق فى علاقتها بالسلطة • وتظل السلطة فى قمة هرم الحركة ومصدرها ، وتغدو مؤسسة قائمة بذاتها ، لا ترعى الا نفسها ، ولا تكاد تخاطب الا نفسها ، وتحدد علاقتها بالقوى المختلفة بمقدار ما يدعمها • ويظهر تعاليها خاصة فى وظيفة الحجابة ، فالدولة فى أول أمرها بمنأى عن الصراع السياسى أو منازع الملك ، اما لقوة الدين أو لقوة العصبية الغلبية ، فاذا استفحل الأمر ، وطغت المنازع والصراع فاحتجب الملك ، وظهرت وظيفة الحجابة خاصة بمن يحجب السلطان عن الناس ويغلق بابه دونهم أو يفتحه فى مواقيته (٢٤٠ ــ ٢٤٣ ، ٢٩٠ ــ ٢٩٢) • ويظهر تعاليها كذلك فى علاقتها بطبقة العلماء والفنانين ، فشأن الملوك اخراج العلماء وأهل الحل والعقد من الشورى والاكتفاء بحضور مجالسهم لا اكراما لذواتهم بل تجملا بمكانهم فى مجالس الملك لتعظيم الرتب الشرعية ، وليس ذلك ــ كما قد يظن ــ محض خروج على قاعدة شرعية هى الشورى ، وانما ذلك يجرى على ما تقتضيه طبيعة العمران والسياسة من الاحتفال بالعصبية فوق شورى العلماء (٢٢٣ ، ٢٢٤) •

وخلاصة صورة العالم كما يرسم ملامحها ابن خلدون أنه عالم يعتمد على القوة ، ملىء بالصراع والتوتر والتزييف ، يتدرج هرميا ، فى قاعدة طبقة كبيرة من الرعية ، عربا وموالى ، فوقها طبقة من العصبية والحاشية ، ويمثل السلطان قمتها • ومن السهل فى فترات الضعف والانحدار أن يصبح السلطان منصبا بلا قوة ، واجهة لعصبية تمتلك القوة وتحكم دون أن تعتلى سدة الحكم • وبين الرعية تقوم طبقة العلماء ، طبقة مميزة ، تخالط الرعية محاولة التأثير فيها ، وتخالط السلطان كذلك ، دون أن تمتلك السلطة ، أو القوة على التغيير • ومن الناحية الاقتصادية يظل اقتصاد هذا العالم مختلطا ، يخلط اقتصاد الرق ، باقتصاديات الاقطاعيات ، باقتصاد التجارة ، كأنه حلقة الوصل بين اقتصاد الرق اليونانى ، والاقتصاد الاقطاعى الذى تولد عنه الاقتصاد الرأسمالى الحديث • ومن المؤكد أن البناء الأخلاقى والثقافى له دور فى بناء العالم ، ومن أمثلة هذا تقرير ابن خلدون أن البيت والشرف ينسبان بالأصالة والحقيقة لأهل العصبية ، وينسبان لغيرهم بالمجاز والشبه (١٣٤) • والبيت والشرف للموالى وأهل الاصطناع (اصطنعه أى استخدمه واستعمله) انما هم

بمواليهم (سادتهم) لا بأنسابهم (١٣٥) . ومن علامات الملك التنافس فى الخلال الحميدة وبالعكس (١٤٢) . وجميع الصناعات الثقافية ذات صلة معقدة بالسلطة . هناك صناعات تنشأ مباشرة لخدمة السلطة كالكتابة فى الدواوين ، أو المعمار الخاص بالقصور ، وصناعات تضع حاجات السلطة وعصبيتها فى المقام الأول كالشعر المادح . ولقد قيل شعر وفير فى مدح الموالى وهم فى السلطة - كما قيل فى البرامكة - وقيل فى هجاء الموالى كلام كثير خارج السلطة ، وأنشأوا هم هجاءهم للعرب فيما يعرف باسم الشعوبية . وتنشأ الفرق السياسية مع نشأة الفرق الكلامية ، ويصبح الصراع والتوتر والتزييف سمة العالم .

وابن خلدون يطبق هذه الصورة على (أو يستمدها من - على الأرجح -) التاريخ العربى . فقد تدرج من بدوية جاهلية ، الى دعوة دينية ، تنشأ عنها الخلافة ، زاهدة فى الترف ، فلما لقى عمر بن الخطاب - رضى الله عنه - واليه معاوية فى الشام ، فوجده فى أبهة الملك وزيه . يتذرع بأنه فى ثغر يباهى العدو ، دلت دهشته على حذر الصحابة من الملك وترفه (٢٠٣ - ولعل هذا الموقف يمثل التباسا مبكرا فى مفهوم الخلافة بالملك) . حتى وقعت الفتنة بين على ومعاوية « وهى مقتضى العصبية » . وابن خلدون يبرىء ساحة الطرفين على أساس أنهما كانا يجتهدان ويطلبان الحق بوسائل مختلفة بعضها صحيح ، وهو تفسير سنى معروف . حتى انتقل الأمر الى معاوية : « ثم اقتضت طبيعة الملك الانفراد بالمجد واستئثار الواحد به ولم يكن لمعاوية أن يدفع عن نفسه وقومه فهو أمر طبيعى ساقته العصبية بطبيعتها واستشعرته بنو أمية ، ومن لم يكن على طريقة معاوية فى اقتفاء الحق من أتباعهم فاعصوصبوا عليه واستماتوا دونه ، ولو حملهم معاوية على غير تلك الطريقة وخالفهم فى الانفراد بالأمر لوقوع (٦٠٠) فى افتراق الكلمة التى كان جمعها ، وتأليفها أهم عليه من أمر ليس وراءه كبير مخالفة » (٢٠٥) . وهكذا يصبح الانتقال الى الحكم الوراثى ، ويصبح الاستئثار بالحكم ، أمرا طبيعيا ليس وراءه كبير مخالفة . والمنطق بسيط : انه وسيلة تأليف الكلمة . لكن ابن خلدون يعتقد أن الأمر ظل خلافة فى عهد معاوية ومروان وابنه عبد الملك والصدر الأول من خلفاء بنى العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معانى الخلافة ولم يبق الا اسمها ، وصار الأمر ملكا بحتا ، وجرت طبيعة التغلب الى غايتها (٢٠٨) . وأغلب الظن أنه يذهب هذا المذهب لأن هؤلاء كانوا حريصين على الخطط الدينية ، وهى على الترتيب : الصلاة - الفتيا - القضاء - الجهاد - الحسبة ، وكلها مندرجة

---

(٦٠٠) لعل الصواب : لوقعوا .

تحت الامامة الكبرى التى هى الخلافة (٢١٩) · لكنهم كانوا مستوفين أيضا لآلة الملك ·

ومهما كان الأمر فان العصبية هى أساس الحكم ، نسبا أو دينا . واستعلاء العصبية على سائر العصبيات أمر مقرر ، وامتلاء صورة العالم بالصراع والتوتر أمر واضح · وابن خلدون نتيجة لهذا العالم ، وشهادة عليه فى نفس الوقت ·

فى هذه الظروف كانت الحاجة الى لغة مشتركة ، والى لون من الخطاب الجاد ، يتسابق فيه المتسابقون بعيدا عن الصراع والجدل الشائعين الناخرين فى بنية الأمة · وكان العلم هو الخطاب المميز الذى يشيع فى لغة الخطاب مفاهيم أساسية متفقا عليها ، وافتراعا عنه كان المفهوم المنهجى للابداع الفنى ·

(ب) ولا يتضح هذا المفهوم اتضاحا كافيا الا بالمقارنة بالمفهوم الأولى · أما المفهوم الأولى فانه يجعل العلاقة بالطبيعة غير مادية ، متجاوزة للطبيعة ، متوترة ، تتراوح بين الخضوع للقوة الغيبية (الالقاء) ، والتوازن معها (التأييد) ، ولون أرقى من الخضوع الواعى (الكشف) · أما المفهوم المنهجى فانه يصالح الانسان على الطبيعة ، ويعده جزءا منها ، فيزيل عنصر التوتر · وبينما نجد المفهوم الأولى لايرى فى الابداع الفنى علاقة انسان بانسان ، نجد المفهوم المنهجى يحافظ على علاقة الانسان بالانسان فى جانب منه لكنه يضعها على الأطراف ، ويجعل الآخر مستهدفا بالتأثير ، ولا يجعله شريكا حميما بأى معنى ·

ولعل هذا يرجع الى الاختلاف بين الخطاب العلمى ، والخطاب العام غير العلمى · والحق أن الفصل بينهما يحتاج الى كثير من الدقة لتداخلهما· فالخطاب العام كان مشغولا بالعقيدة الدينية والمثاليات الفلسفية ، حتى المسائل السياسية كانت محملة بأبعاد دينية لا تجحد · وكان الخطاب العلمى يبدأ عادة من حيث ينتهى الخطاب الأول الى نوع من الاتفاق ، ووسيلته أن يفصل المواضع الملتبسة عن أصولها الدينية ، لا لمحض التحكم ، بل لأن طبيعة العلم عدم الانشغال بالقضايا الجدلية · ولنعرض على هذا مثلا أو مثلين ·

بالنسبة لمشكلة السببية أو العلية ، وهى مشكلة علمية مهمة ، نجد أن هذه المشكلة كانت مناط خلاف شديد بين المتكلمين والفلاسفة ، وكانت محملة بدلالات دينية بعيدة · ومن الملحوظ ان هناك صلة بين موقف المتكلمين من مشكلة السببية ، وموقفهم من مشكلة القضاء

والقدر (٦٠١) ، وهي مشكلة دينية خالصة • كما أن الفلاسفة يصوغون فكرة العلة على نحو ينتهي بهم الى القول بوجود الاله الخالق • والفلاسفة يربطون المعلول بالعلة ، ويرون أن العلاقة بينهما حتمية ، فالعلة تحدث أثرها فى المعلول ضرورة ، متسلسلين بالعلل وصولا الى العلة الأولى : الخالق ، نجد هذا عند الكندى (٦٠٢) ، ونجده بوضوح أكبر عند ابن سينا (٦٠٣) ، وعند ابن رشد (٦٠٤) • والمعتزلة بالمثل مشغولون باثبات فكرة السببية أو العلية الضرورية ، لأنهم ينتهون من ذلك الى آراء دينية كقولهم ان الانسان فاعل محدث مخترع لأفعاله ، خالق لها على الحقيقة ، اما مباشرة أو بالتوالد(٦٠٥)•ولعل قولهم بالسببية الضرورية ذو صلة قوية بفكرة الوجوب على الله التى هى مناط القول بالصلاح والأصلح ، ولعلها ذات صلة قوية بفكرة التحسين والتقبيح العقليين ، أو برأيهم فى الحساب والعقاب ، والقضاء والقدر • أما الأشاعرة فيرون أن العلاقة بين العلة والمعلول ليست ضرورية بل هى علاقة الف واعتياد (٦٠٦) • وتحتل فكرة العادة مكانة كبيرة فى هذا التصور • لكنه فى الواقع ، يفضى الى أفكار دينية خالصة • ولو مثلنا بالنار فان الاحراق الحادث عنها لا يحدث عنها بالضرورة كما يرى المعتزلة والفلاسفة بل يحدث بالعادة ، ومحدثه ليس النار ، بل الله • فغاية الأشاعرة أن يعلقوا الأفعال على ارادة الله الذى لا يجب عليه عندهم شيء ، بل هو مريد مختار حر قادر على خرق العادة وفعل المعجزة ، والاتيان بنار لا تحرق • فاذا انتقلوا جميعا للخطاب العلمى فانهم يستخدمون مصطلحات الطبع ، والصنعة ، والعادة ، والعلة استخداما حرا ، مفصوما عن الدلالات الدينية ، فلا تجد عبد القاهر الجرجانى يطبق نظرية الكسب على الابداع الشعرى ، ولا تجد الجاحظ يؤكد أن الشاعر خالق للقصيدة •

ولنعرض مثلا ثانيا • يصدر اللغويون مؤلفاتهم بالاشارة الى مسألة غامضة ، تلك هى التوقيف والاصطلاح • أما التوقيف فيعنى أن الله هو خالق اللغة قد علمها لآدم كاملة ، أو كلياتها • أما الاصطلاح فالمراد به

---

(٦٠١) محمد عاطف العراقى : تجديد فى المذاهب الفلسفية والكلامية ــ دار المعارف ــ ط ٣ ــ ١٩٧٦ م ــ ص ٤٨ ، ١٢٥ • وانظر الباب الثانى ص ص ١٢٣ ــ ١٥٣ فى شرح المذاهب الكلامية حول القضاء والقدر : الجبرية ، والمعتزلة ، والأشاعرة •

(٦٠٢) نفسه ص ص ٧٧ ــ ٨١ •

(٦٠٣) نفسه ص ص ٨٦ ــ ٩٣ •

(٦٠٤) نفسه ص ص ١١٢ ــ ١١٨ •

(٦٠٥) نفسه ص ٥٠ وما بعدها •

(٦٠٦) نفسه ص ٦٨ وما بعدها •

أن البشر قد اصطلحوا فيما بينهم على ألفاظ اللغة وتراكيبها (٦٠٧) • وهي قضية كلامية ، تطفلت على مائدة البحث اللغوى • ولقد ذهب الدكتور لطفى عبد البديع فى فلسفة المجاز الى أن البحث فى أصل العربية لم يلبث أن ترامى الى آفاق علم الكلام بحكم ما ثار من جدل حول خلق القرآن بحيث طغت الدلالات الكلامية على اللفظتين ، تجاذبتهما الأدلة الى مصير توارى فيه المعنى الفطرى لهما ، وأفضت بهما الى تاريخ عقلى خرج عن حدود الزمان (٦٠٨) • ومع تفاوت الآراء الكلامية فى مسألة التوقيف والاصطلاح، فان الجميع يقولون بفكرة الوضع فى اللغة ، بمعنى أن كل لفظ مختص بمدلول معين ، قد وضع له على الحقيقة • وحين يعالجون فكرة الوضع لا يتساءلون عن الواضع أهو الله أم البشر ؟! ولا يرتبون على القول بالتوقيف أو الاصطلاح شيئا • والناظر فى كتبهم يسترعى انتباهه أنهم يوجزون القول فى مسألة التوقيف ايجازا كأنهم يشعرون بطبيعتها الكلامية غير العلمية •

هكذا يتميز الخطاب العلمى من الخطاب العام تميزا ، برغم التماس، وشيء من التداخل بينهما ، توجبه طبيعة الصراع والجدل الدائم فى الحياة الاسلامية • ولاشك أن هذا الجدل يفصح عن تفتح عقلى ، وعن بلوغ حد من نضج العقل لا يقبل معه الاجابات السهلة العابرة • لكنه ، من جهة أخرى ، يفصح عن أزمة روحية تومىء الى أزمة سياسية واقتصادية واجتماعية خطيرة ، فى دولة ضخمة ، تعتمد على تنازع العصبيات ، والاستئثار بالحكم ، وتزييف الشورى ، وطبقة سائدة ، وأخرى مسترقة مسودة ، واقتصاد تجارى واقطاعى ، بما يستتبعه ذلك من صور المجون ، التى تقابل بصور من الزهد • وكان الخطاب العلمى محاولة لاستيعاب هذه التناقضات الداخلية ، لا بالحلول فى القوى الغيبية ، بل بالحلول فى الطبيعة • وأصبحت العلاقة علاقة انسان صناع بطبيعة قوية هو جزء منها متميز من جميع أجزائها • وفهم الابداع الفنى فى اطار هذه العلاقة • ومن المؤكد أن الخطاب العلمى قد نجح فى اشاعة مقولات علمية قد خففت من استعمال المقولات الغيبية • من أمثلة هذا أن ابن خلدون بعد أن يقرر أن اللغات ملكات شبيهة بالصناعة ، أو هى صفة راسخة تحصل فى اللسان بتكرار السماع والاستعمال نجده يقول : « وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع أى بالملكة الأولى التى أخذت

---

(٦٠٧) انظر الفصل الخاص بالتوقيف ، الاصطلاح فى كتاب د• لطفى عبد البديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث – جدة – ط ٢ – ١٩٨٦ م – ص ص ٨٧ – ١١٢ •

(٦٠٨) نفسه ص ٨٨ •

عنهم ولم يأخذوها عن غيرهم » (٦٠٩) ، فقول العامة بفكرة الطبع دليل على نجاح الخطاب العلمى فى نشر هذه الفكرة • لكن هذا لا يكفى • يجب أن ننتبه الى أن هذا القول العامى الشائع ما كان ليشيع لو لم يكن العامة فى حاجة اليه ، وهم يسمعون ضروب اللحن من الموالى كل يوم ، حتى أفسدت اللسان العربى المضرى ، وأنشأت لسانا آخر أسماه ابن خلدون باللسان الحضرى (٦١٠) ، أبسط ما فيه من اللحن اسقاط الاعراب والاستعانة بالقرائن اللغوية الأخرى • وهكذا نجد أنفسنا فى قلب التوترات الاجتماعية ، ونجد الخطاب العلمى يحاول أن يهدىء منها مستعينا بفكرتى : الطبع والصنعة • لكن هذه الآثار لا تكفى للقول ان جوهر الخطاب العام أصبح تجريبيا كالخطاب العلمى ، بل هى علامة على تفاعل ألوان الخطاب فى العقل العربى •

(ج) ولقد نشأ ما أسميناه بالمفهوم الأسلوبى فى سياق تطور العناية العربية القديمة بفكرة الطبع • ومع أن ما وصلنا من النقد الجاهلى قد تعرض لكثير من الشك ، ومع أننا نجد صعوبة فى أن نصف بشىء من الدقة وجود طبقة متميزة من النقاد فى العصر الجاهلى ، بخاصة أن أغلب ما وصلنا لا يعدو أن يكون آراء لشعراء ، لا لنقاد متخصصين ، الا أننا لا نشك فى تمييز الجاهليين بين لونين من الابداع : شعر العمود ، وشعر العبيد ، ولاشك كذلك فى حبهم للارتجال والبديهية (٦١١) • والأرجح أن هذه التمييزات الواهنة هى المهاد الأول لتطور فكرة الطبع • فلقد أحبوا القدرة المميزة للشاعر ، وعبروا عن هذا الحب بأن نسبوها الى الجن ، وانتقلت محبة القوة المبدعة الى النقاد المتخصصين ، لكنهم أنجزوا فصمها عن بعدها الميتافيزيقى ونسبتها الى الطبيعة • وفى نفس الوقت الذى كان العالم فيه حول النقاد يقوم على القوة ، كان الابداع الفنى يقوم على القوة • وبينما أعلى قوة الملك ، فان أعلى قوة للشاعر هى الملكة وكما أن نظم الحياة تعكس القوة السائدة ، فان نظم النص تعكس قوة المبدع • ولم يكن هذا الضرب من الفهم والتفسير محض مرآة للعالم • لقد تخطى دور العاكس السلبى الى أن يصبح تأكيدا على الوجود الفردى فى ظل وجود مستلب متوتر • ولما كان الطبع يتسع لمفاهيم المران والصناعة فلقد أوجد بهذا لغة تتجاوز لغة التناقضات والتوترات التى سادت • وانطوت هذه اللغة

---

(٦٠٩) المقدمة ــ ص ٥٥٥ •

(٦١٠) المقدمة ــ ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ •

(٦١١) يراجع فى النقد الجاهلى : طه أحمد ابراهيم ــ تاريخ النقد الأدبى عند العرب ــ ص ص ١٥ ــ ٢٩ •

على رنة من الحلم العربي بالانتصار والسيادة التى لا يعقبها توتر واحتراق ٠

(د) واذا عدنا الى عبيد الشعر فسوف نجد لديهم عناية بجماليات النص ، وان لم تسفر عن أعراف جديدة للشعر العربى ٠ ولعل هذه العناية الجمالية هى السلف الصالح لما أسميناه بالمفهوم البلاغى ٠ لكن المفهوم البلاغى قد واكب محاولة لاعادة بناء أعراف الشعر ٠ ومع تقلب الأحوال السياسية والاجتماعية ، وصراعات التكيف بين العرب والموالى ، وتوجه الخطاب العلمى والابداعى الى تجاوز الجدل الى الجماليات الخالصة البريئة من الجدل ، تأسس المفهوم البلاغى ٠ وبينما المفهوم الأسلوبى يستقى صورا ، أو رموزا قديمة ، من عالم الحيوان ، ترجع الى ألفاظ من مثل الفحول ، لتكون علامات على نموذج القوة الطبيعية أو الرعوية التى يمتلكها الشاعر ، نجد المفهوم البلاغى يستقى صورة العقد ٠ وكانت أجود قصائد الجاهليين – فيما يقال – تسمى بألفاظ تدور حول فكرة العقد كالمعلقات ٠ وربما كانت تسمية المعلقات قد وضعت بعد نشأة الفهم البلاغى التزيينى ٠ وفى اطار هذا الفهم أصبح المعنى الشعرى وعاء ، أو أداة ، وأصبحت صناعة الشاعر على هامشه ، وبتحييد المعنى تأسست الجماليات شبه الدالة ، بمعنى أنها غير جادة فى انتاج الدلالة الأدبية ٠

(هـ) واذا قارنا بين المفهومين السابقين فاننا نجد أن نجاحهما فى ايجاد اللغة المنشودة التى تتجاوز الجدل بين ما هو أصيل ، وما هو وافد، وبين الاتجاهات السياسية والعقيدية الوافدة ، لم يكن نجاحا تاما ٠ فأولهما يميل الى رد الابداع الى الفرد المبدع ، وثانيهما يميل الى رده الى الجماليات المحتشدة فى العمل الابداعى ، وهما على السواء لا يضعان أمام العقل الخطاب الذى يشبع فيه حاجته الى المنطق القوى الهادى فى مضطرب الأفكار ٠ ومن هنا كان تأكيد المفهوم الثالث الفلسفى على الطبيعة المنطقية للابداع الفنى ، سواء كان المنطق جزءا من الفعل الباطنى للابداع كما هو الحال عند قدامة وحازم ، أو كان المنطق جزءا من الرؤية الخارجية له كما هو الحال عند ابن خلدون ٠ وقد لا يكون هذا اللون من الخطاب ناجحا بمعنى أن أيا من هذه المشروعات النقدية الثلاث لم يسد الخطاب النقدى بعده ٠ لكننا نستطيع أن نرى مقدار نجاح هذا اللون من الخطاب اذا عرفنا أن الجهود النقدية القديمة قد انتهت الى الوقوع فى حبائل بلاغية شكلية يمثل المنطق بنيتها الرئيسية (٦١٢) ٠ ولم تكن هذه البلاغة محض

---

(٦١٢) يراجع فى هذا المصير البلاغى الفصل الرابع من : د٠ شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ – ص ص ٢٧١ – ٣٦٧ : د٠ على عشرى زايد : البلاغة العربية – ص ص ٢٠٥ – ٢٢٢ ٠

مظاهر لانحدار حضارة هرمت ، لكنها ـ فوق هذا ـ تمثل تصاعد محاولة الوقوف فى هامش الجماليات الخالصة من تأسيس المعنى من ناحيـة ، والبحث عن منطق مجرد عن جدل الواقع من ناحية أخرى ·

(و) ولنسأل الآن : كيف نقرأ نصا نقديا من نصوص النقد العربى القـديم ؟

الجواب على ذلك نحدده فى اتباع الخطوات الآتية :

١ ـ تحديد نوع الخطاب فى النص ان كان أوليا ، أو منهجيا ، أو مذهبيا · ومن الواضح أن هذه الخطوة لا تتم على النحو الأمثل الا بعد التعرف على المراد من الخطاب المذهبى ، ولذلك موضع قادم · وتلعب المصطلحات الواردة فى النص دورا فى حسم هذه الخطوة · ويجب بشأنها أن نرجع الى المصطلحات التى تم شرحها فى التعـريف بالمفهوم المنهجى للابداع الفنى كدليل مرشد ·

٢ ـ ربط النص النقدى المنهجى بالمفهوم المنهجى للابداع الفنى ، واكتشاف علامات هذا الربط ولما كان كل نص لا يورد أبعاد المفهوم كاملة فان القراءة السليمة تحتاج الى استحضار المفهوم كاملا ·

٣ ـ مع مزيد من الفحص يمكن ربط النص بالمفاهيم المختلفة المتفرعة عن المفهوم المنهجى · ولكل مفهوم مصطلحاتـه ، ورموزه ، التى تمثـل علاماته الدالة ·

٤ ـ مع تفهم المفهوم السائد فى النص فى ضوء علاقـات العالم الذى يأتى النص فى سياقه ، والذى يمثل بالنسبة للنص اطاره المرجعى ·

٥ ـ وأخيرا نتعمق المفهوم السائد فى النص فى مستوياته الجمالية ، ومنطقه الداخلى كما يظهر فى النص ، مع الالتزام بأن ينبع هذا التعمق عن مفهوم الابداع الفنى ويرتبط به ·

(ز) ومن الواضح أن كثيرا من النصوص التى سبق اقتباسها نماذج على الفهم المنهجى للابداع الفنى مباشرة · فلننظر فى بعض النصوص ذات الصلة غير المباشرة بهذا الفهم :

١ ـ يقول ابن رشيق :

« والبيت من الشعر كالبيت من الأبنيـة : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير فى بيت

غير مسكون ، وصارت الأعاريض والقوافى كالموازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخى والأوتاد للأخبية ، فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فانما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغنى عنها » (٦١٣) ٠

تبدو علامات الفهم التجريبى واضحة فى استخدام ابن رشيق لصناعة البناء ، والموازين ، فهو لا يستمد تصوره من مثاليات مفارقة للواقع ٠ ويعلق ابن رشيق الابداع على الطبع ، مضيفا اليه عناصر الصناعة : الرواية ، والعلم والدربة ٠ هذا التضايف بين الطبع والصناعة يكشف عن الرؤية المستكنة فى وعى ابن رشيق ، التى ترى الطبع نشاطا يمكن تنميته بالتعلم ، وترى الابداع الفنى ظاهرة طبيعية تجمع بين القدرات الفردية والتعاليم ٠

وفهم ابن رشيق فهم بلاغى فى جوهره ، فالشعر ضرب من الوفاء « بالزينة » و « المحاسن » ٠ والزينة ضربان : أساسية وهى حسن العروض والقافية ، ومستأنفة وهى ما سوى ذلك من المحاسن ٠ والزينة ليست الا تحصيلا للمحاسن ٠ وضروب المحاسن ــ باستثناء العروض والقافية ــ ليست ضرورية أو حتمية ، بل هى جائزة أو مستأنفة ، تقع فى مجال الاختيار الابداعى ٠ لكن هذا لا يعنى أن المحاسن كلها كم زائد ، فهى ــ على الأقل من خلال اسمها ــ مسئولة عن جمال النص ، والاختيار منها لا يعنى اسقاطها كاملة ٠ فالنص فى النهاية حشد لمحاسن ٠

وفكرة العقد ليست غائبة ٠ هناك صور مختلفة من الرمز العقدى ، فالعقد كالبيت ، وكالنسيج ، طائفة من الأشياء تلحم معا دون تفاعل بين أشيائها ٠ وهذه الرموز كلها لها جذور قوية فى فكرة التركيب التى تتخذ فى الوعى أكثر من صورة : تركيب جوهرة مع أخرى ، أو حوائط مع دعائم ، أو سدى مع لحمة ٠

وفكرة الأسلوب ، بالمعنى القديم ، ذات حضور فى النص ، فالعروض والقوافى أمثلة للأبنية ، والمثال ، أو النمط ، كالأسلوب ، أو هو منه ، بمعنى أنه كالطريق المعبد الذى يجب سلوكه على السالكين ٠

ولقد تدخلت ظروف المغرب العربى كثيرا فى توجيه ابن رشيق الى هذا الضرب البلاغى من الفهم ٠ وابن خلدون يرى أن أهل المغرب مختصون

---

(٦١٣) العمدة : ١/١٢١ ٠

بالبديع (٦١٤) ، وكتاب العمدة هو عمدتهم فيه ، أما المشارقة فهم أقوم على علوم البيان : البلاغة ــ البيان ــ البديع ، ويعلل ابن خلدون هذا بأن المشارقة أوفر عمرانا وأكثر عجما ، بينما المغاربة ولعون بتزيين الألفاظ ، يجدونه سهل المأخذ ليس صعبا دقيقا غامضا كالبلاغة والبيان (٦١٥) . على أن الولع بتزيين الألفاظ يحتاج الى علة أسبق ، كما أن نشدان السهولة مسألة تحتاج الى التعليل ، والسهولة أمر نسبي ، واذا وضعنا نصب أعيننا أسماء مثل ابن رشد ، أو ابن طفيل ، أو التوحيدى ، يمكن أن نشك كثيرا فى فكرة نشدان السهولة · لكننا نستطيع أن نلاحظ ــ على هدى ابن خلدون ــ أن حظ المشرق من الاستقرار أوفر ، وأن العجم أكثر أندماجا فى حركته العلمية والفنية والسياسية ، بينما كان تنازع العصبيات فى المغرب شديدا ، وكان الاستقرار أقل ، وممانعة العجم أوضح ، والخطر الصليبى يحدق بالأندلس ·وسط هذا كله نستطيع أن نرى فى المغرب سعيا وراء استيفاء نعيم الملك بسرعة شديدة مادام تنازع العصبيات لا يترك لشيء مهلة استقرار كافية ، ولعل الولع بالألفاظ مظهر من استيفاء النعيم·ولا شك أن هذه النقطة تحتاج الى دراسة أكبر لا يتسع لها المقام · المهم الآن أن نقرر أن الفهم البلاغى للابداع الفنى كان فعلا ثقافيا ليس بمعزل عن حركة العالم حوله مهما كانت درجة فعاليته ·

٢ ــ يقول القاضى عبد العزيز الجرجانى :

« فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين · ويحذف ذكره اذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » (٦١٦) ·

---

(٦١٤) ليس المراد بالبديع هنا الجديد ، كما هو الحال عند ابن المعتز ، بل المراد هو التعريف الأخير للبديع فى البلاغة : وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة · انظر القزوينى : التلخيص ــ ص ٣٤٧ ·

(٦١٥) المقدمة ــ ص ٥٥٢ ·

(٦١٦) القاضى عبد العزيز : الوساطة ــ ص ٦٤ ·

ينكر القاضى الجرجانى ربط الدين بالشعر ، ويرى أن الشعر متميز من الدين ، وأن العقيدة ليست معيارا لجودة الشعر . هذا التمييز علامة وعى واضح بخصائص الخطاب العلمى ، فهو خطاب لا يعنى بالدفاع عن العقيدة ، لكنه معنى أساسا بطلب الحقيقة بمعزل عن الجدل الخلافى . لقد كانت كثير من المسائل المطروحة على العقل ذات جذور دينية ، وكان سبيل العلم ايجاد طريق وسط ، أو ضرب من المعرفة الخالصة . هذه السبيل تحتاج الى من يرودها . والقاضى الجرجانى يحاول شيئا فى هذه السبيل .

وهناك اشارة خاطفة تردنا الى الفهم الأسلوبى للابداع الفنى ، تتمثل استخدامه مصطلح الطبقات ، وهو مصطلح — كما نعلم — محمل بتاريخ من الفهم الأسلوبى .

ومن الواضح أن معيار الجودة عند القاضى الجرجانى يتمثل فى جودة الطبع ، لذا نجده يؤكد أن سوء العقيدة اذا كان عيبا لكان يقدح فى الطبع ، فيصاب الشاعر بمرض من أمراض الابداع ، كأن يصبح الشاعر « بكيا » ، أو « مفحما » . هذا الوعى بأمراض الابداع جزء لا يتجزأ من الفهم الطبائعى القديم للابداع الفنى القائم على رد الابداع الى الطبع . أما النص فهو مرآة الطبع .

ولقد أشار القاضى الجرجانى ، فى هذا النص ، لشعراء مختلفين جاهليين ، واسلاميين ، وعباسيين (يمثلهم أبو نواس) ، لاشك أنهم صاحبوا ظروفا سياسية واجتماعية متفاوتة تفاوتا شديدا . والقاضى نفسه يمثل مرحلة من مراحل هذه الظروف ، كان العقل فيها قد استوعب حقيقة واضحة ، هى أن الخلاف الدينى والسياسى ، والصراعات الاجتماعية، حاضرة أمام العقل فى كل وقت . والقاضى بهذا النص يتفاعل مع العالم حوله فى ايجابية تعكس احتدام الحياة .

٣ — ويقول القاضى الجرجانى أيضا :

> « وقد يتفاضل متنازعو هذه المعانى بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، أو ترتيب يستحسن ، أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع ، كما

قال لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبر تجد متونها أقلامها

فأدى اليك المعنى الذى تداولته الشعراء » (٦١٧)٠

يتحدث القاضى فى المعانى المستهلكة بكثرة الاستعمال ٠ فما الابداع الفنى فى هذا النص ؟ انه قسم من الصناعة ٠ هناك مستوى عام تبدو فيه طائفة كبيرة من الشعراء متساوية فى المعنى المتداول ٠ وهناك مستوى آخر يتميز فيه فرد باضافة أو بابداع ٠ هذا الابداع هو لفظة مستعذبة ، أو حسن ترتيب أو اصابة التأكيد ، أو اضافة غير مألوفة ٠ الابداع بهذا مظهر باد على (النص) نحكم به بأفضلية (الشاعر) ٠ أليس غريبا أن نعلق مكانة الشاعر على تحقيق كمال ظاهرى للنص ؟ نعم ٠ ان القاضى الجرجانى يرى النص مرآة لقدرة الشاعر ، لهذا يفضل من يفضل نصه على من لا يفضل نصه ٠ وفكرة التفاضل ليست بعيدة بحال عن فكرة الطبقات ، بل هى جوهرها ٠ وفكرة الطبقات مظهر من مظاهر اعلاء الطبع ٠

والابداع فى هذا السياق فعل عقلى معرفى ، أليس التفاضل معلقا على « مراتب » « العلم بصنعة الشعر » ؟! انه ، اذا ، مغلق على أمر عقلى معرفى يشير اليه بلفظ العلم ٠ وهناك علامة أخرى على عقلية فعل الابداع ٠ فالابداع يتحقق باضافة ، أو بزيادة « اهتدى لها » المبدع دون غيره ، ولفظ الاهتداء فيه ايحاء عقلى واضح وقوى ٠

ولبيد شاعر مبدع ٠ لقد تلقف معنى أكثر الشعراء القول فيه فحسنه ٠ كان الشعراء يقولون ان الطلل يشبه صفحة الكتاب ، فنقوش الرمال المبعثرة تشبه نقوش السطور المتوالية ٠ لقد أحسن لبيد استيعاب الموقف برمته ، وأدرك أن السيول لها دور فى هذا الموقف المؤسى ٠ ولم يبدع لبيد فى أن ربط فكرة الطلل بفكرة الكتاب ،لكن الأعجب أنه جعل السيل قلما يخط فى الرمال ، ثم يجدد الكتابة ٠ ولعل الماء الكاتب هو ما أفصحت عنه الآية القرآنية الكريمة : (قل لو كان البحر مدادا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مددا) (٦١٨)٠ ولبيد مبدع لأنه اهتدى الى اضافة بارعة ٠ أدخل لبيد فكرة السيل على رصيد من الطلل المختلط بالكتابة ٠ وولد لبيد بهذا عالمه الخاص ٠

لقد استشعر القاضى ما فعله لبيد ٠ لا نستطيع أن نصف ما رآه القاضى فى بيت لبيد وصفا كاملا ٠ لكن المؤكد أنه أدرك ما فعله لبيد بالفكرة المألوفة ٠ لقد وفق لبيد الى أن يجعل الصورة جديدة ، لهذا هو مبدع ، ولهذا هو فحل ، ولهذا هو قوى الطبع ، عالم بصنعة الشعر ٠ والصنعة بهذا ليست وصفا قاصرا على المحدثين ، فلبيد جاهلى ٠ الصنعة

(٦١٧) الوساطة — ص ١٨٦ ، ١٨٧ ٠
(٦١٨) الكهف — ١٠٩ ٠

قسم من فكرة الطبع ، مادامت علما ومرانا • كما أن الطبع قسم من الصنعة ، ما دامت لا تقوم بغير طبع صحيح • ولبيد حائز على علم الصنعة، وهو بهذا مطبوع ، مقدم • ونسبة الصنعة الى لبيد ليست الا علامة من علامات الخطاب العلمي الذي يبحث عن حقيقة بمعزل عن الجدل والمذاهب •

٤ — قال أبو تمام :

ما يحسم العقل والدنيا تساس به	مايحسم الصبر في الأحداث والنوب
الصبر كاس وبطن الكف عارية	والعقل عار اذا لم يكس بالنشب
كم ذقت في الدهر من عسر ومن يسر	وفي بني الدهر من رأس ومن ذنب
بأي وخد قلاص واجتناب فلا	ادراك رزق اذا ما لج في الهرب(٦١٩)

قرأ الآمدي هذه الأبيات ولم تعجبه • أنكر فيها شيئين :

١ — أن أبا تمام جعل الصبر أشد حسما من العقل ، « وكل الأخلاق الشريفة فبالعقل تكون » •

٢ — « وأعجب من هذا ذوقه الرأس والذنب في بني الدهر • وما علمنا أحدا ذاق ذنب غيره ولا رأسه • وأراد بالذوق الاختبار ، واستعمله في أقبح موضع وأشنعه » (٦٢٠) •

لم يستوعب الآمدي موقف أبي تمام الاستيعاب الواجب • يحاول أبو تمام أن يؤسس وجودا أصيلا في العالم الذي عاشه ، يعكس صورته، ويتفاعل معه ، ويضيف اليه • والبنية الماثلة أمامنا تكشف هذا • تعتمد بنية هذه الأبيات على المقابلة بين العقل والصبر • وللمقابلة مستويات • في مستواها الأول الكلي نجد العقل أداة السياسة (٦٢١) من ناحية ، والصبر في الناحية المقابلة ، أداة الحسم ، أي أنه يقبع في العالم الفعلي الحميم للانسان ، لا في مستوياته البعيدة • يعلن أبو تمام أن العقل ، بجميع أبعاده : العلم ، والذكاء والفقه ، والمكر ، الى آخره ، مظهر ووسيلة للقوى الحاكمة المتسلطة • ويعلن أيضا أن الانسان البسيط المحكوم عاجز لا يملك الا الصبر على النوب • وفي مستوى المقابلة الثاني نجد العقل مرتبطا بالثروة ، لا قيمة ولا وجود له بغيرها ، وفي الجهة المقابلة نجد الصبر مرتبطا بالفقر ، والعجز • وتلعب نقيضة الكسوة — العري ،

---

(٦١٩) الموازنة ٢٥١/٢ ، ٢٥٢ •

(٦٢٠) انظر نص الآمدي بتمامه في الموازنة ٢٥٢/٢ •

(٦٢١) كان الغالب على العرب أن يستخدموا ألفاظ : الحكم ، الامارة ، الخلافة ، الامامة ، للدلالة على السياسة • وكانت كلمة السياسة تستخدم بمعان بعيدة عن معناها في الأدبيات المعاصرة ، كسياسة النفس مثلا ، لكنها كانت — خاصة في نص أبي تمام — تحمل معنى الحكم في أحيان كثيرة • وفي نص الطائي علامات على ذلك •

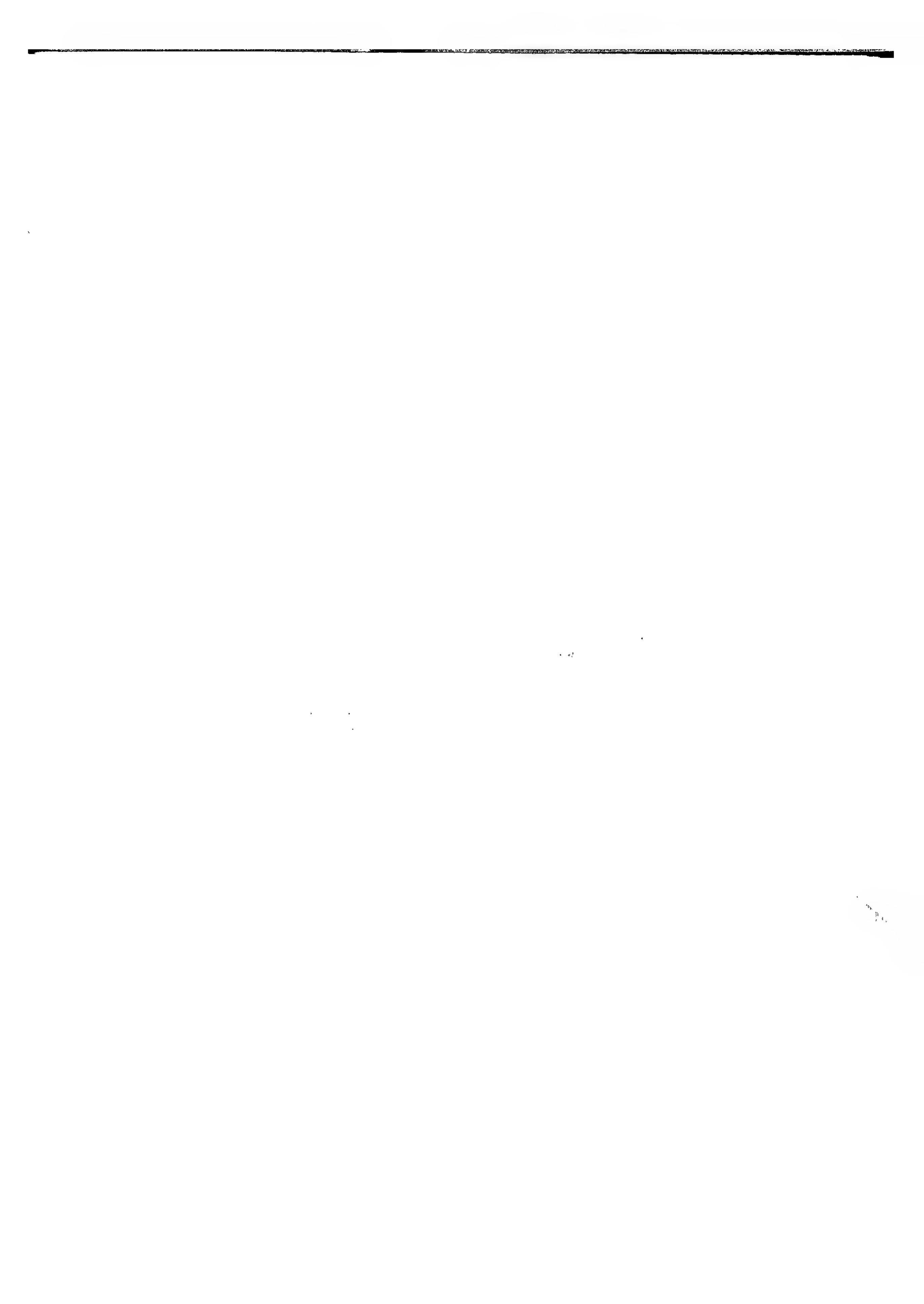
يتبادل مواقعها بين الصبر والعقل ، دورا فى كشف التناقض الصارخ الساحق بين طبقات بيدها الثروة والسلطة ، وأخرى بيدها الفاقه والعجز . وأبو تمام يرى التناقص مروعا جليا لأنه فى الطبقة الوسطى التى تتقلب بها الحياة بين العسر واليسر ، والتى تخالط العاجزين كما تخالط القادرين من رؤوس السلطة وأذنابها . لكن أبا تمام يستخدم خطابا فنيا جوهره احترام أدبية النص ، واعتماد شفرته على الدلالة المصاحبة Connotation تتضافر عليها علاماته الأيقونية والرمزية . فالعوز عرى لبطن الكف ، والعقل السائس بيده المقاليد ، والألم ذوق تنتبه له الحواس . والتشخيص بنية رئيسية للشفرة ، فالعقل والصبر شاخصان يجسمان،وهما يكسوان، أو يكسيان ، يعريان ، والدهر أب لهؤلاء الرؤوس والأذناب ، والرزق شاخص ممعن فى الهرب . أما الكف فلها بطن ، لأنها جزء من صاحبها ، علامة عليه بطريق الحلول . والنوق الشابة القلاص التى توخد الى الممدوح، برغم الفلوات الخطرة ، توخد فى الحقيقة طلبا لرزق عسير لا بلوغ له . وبهذه الشفرة التى تقوم علاماتها على ايحاءات التناقضات والتشخيصات المتراكبة يصنع أبو تمام رسالته دون مباشرة واضحة .

والآمدى لم يستوعب هذا الموقف . ربما كان متأثرا بموقف مذهبى من مذهب البديع ، وربما كان محبا للبحترى فوق حبه لابى تمام . هذا البعد المذهبى واضح — وان كان ايضاحه كاملا ليس هذا موضعه — الا أن الآمدى مخلص لمنهجه التجريبى . كان المنهج كلاسيكيا يعلى من شأن العقل ، لذا لم يعجبه البناء الأخلاقى للأبيات ، لأنه يقوم على خلق ذى مضمون عاطفى واضح هو الصبر ، أشبه ما يكون ، فى بعض الأحيان ، بحيلة دفاعية كالكبت . يتصل بهذا الموقف مفهوم الابداع الفنى التجريبى القديم ، فهو يقوم على أن الابداع الفنى فعل عقلى يستهدف العاطفة ، ولما كان النص مرآة الطبع ، ولما كان نص أبى تمام لا يكشف عن ملكة عقلية قوية ، مادام يقلل من شأن العقل ، فان الآمدى يستقبح الأبيات .

وكان فى مكنة الآمدى أن يوجه البيت الثالث توجيها لغويا بسيطا ، فيقول ان المراد : لقد ذقت آلاما من رأس ومن ذنب ، فينتفى المعنى الذى فهمه ، وتنتفى الشناعة الا أنه فى هذه النقطة كذلك مخلص لمنهجه ، فهو يفهم الذوق بمعنى الاختبار ، أى أنه لون من المعرفة التجريبية القائمة على الخبرة . كما أنه لا يحب أن يقع القارىء فى اسار جهد التقديرات المختلفة للنص ، فينجم عن ذلك الاشتغال بالنص ، وعدم تجاوزه الى صاحبه ، والنص معبر الى المبدع ، أو هو مرآة للطبع ، وتأمل سطح المرآة يحجب عنا رؤية الواقفين أمامها كما تبدو صورتهم فيها .

القسم الثالث :

المفهوم المذهبى للابداع الفنى



– ١ –

تمهيد فى المفهوم المذهبى

ميزنا حتى الآن بين نوعين من الخطاب النقدى : الخطاب الأولى ، والخطاب المنهجى ، وكان أساس التمييز أن الخطاب الأولى يعتمد فى فهم وتقويم العمـل الفنى على مقولات بسيطة لم تصـدر عن دراسة طويلة متخصصة كما هو الحال فى الخطاب المنهجى ٠

وفى النقد الغربى تمييز آخر مهم بين النقد المنهجى Systematic ونوع آخر من النقد يقوم على نقض أشكال محددة للنص ٠ وبينما نؤثر أن نطلق على هذا المستوى من مستويات النقد مصطلح « النقد المذهبى » نجد النقد الغربى لا يستقر على مصطلح ثابت له ٠ ونستطيع أن نمثل لهذا بالناقد الأمريكى هازارد أدامز Hazard Adams ٠ يطلق آدامز على هذا النوع من النقد مصطلح النقد العنيف Violent criticism مفضلا هذا اللفظ على لفظى : الجدلى Polemical ، والانطباعى – Impressionistic (٦٢٢) ٠ ووجه العنف عنده قيامه على تحطيم أشكال من الابداع ، والدفـاع عن شكل بديل ٠ ووجه التفضيل أن النقد المنهجى أو المدرسى كثيرا ما ينطوى على ألوان من الجدل الحاد ، كما أن النقد الانطباعى يستند دائما على أرضية معرفية نظرية ، مما يجعل مصطلحى الجدل والانطباع غير محيطين بالدلالة المرادة المشار اليها بلفظ العنف ٠ الا أن مصطلح العنف بدوره لا يشـير الى دوران هـذا النوع النقدى حـول ما يسمى باسم المحركات الأدبية Literary Movements ، وهذا ما فات آدامز ٠ كما يجب الاشارة الى أن النقد المذهبى فى منافحته عن شكل محدد للكتابة ربما لا يهاجم بعنف الأشكال الأخرى ، ومثال ذلك حركة الشعر الصوفى العربى بتقاليدها شديدة الاختلاف عن تقاليد القصيدة العربية الشائعة ، فبرغم هذا الاختلاف فهى لم تقم على انكار عنيف ، أو هجوم متعمد على الضرب المألوف من الشعر ، فالعنف ليس جوهر النقد المذهبى ٠

وبينما يستخدم آدامز مصطلح العنف نجد فى النقد الفرنسى ألبير تيبوديه يستخدم فى الاصطلاح على مفهوم النقد المذهبي مصطلح « نقد

(٦٢٢) Adams, The Interests of Criticism, p. 10, 11.

الحركة » ، وهو ، عنده ، نقد الدعاية الأدبية التى يقودهـا عادة كتاب شباب يحرصون على نشر أفكارهم الجديدة وذلك باقامة هجوم عنيف على كل من ليس من « جماعتهم » ، سواء فى الحاضر أو الماضى ، أو بالدعاية لآثارهم الخاصة أو لآثار رفاقهـم ، معبرين عن دعايتهـم فى منشورات ومقدمات ومقالات • ونستطيع أن نمثل لذلك بالبيان السريالى لأندريه بريتون كنموذج شهير • وهكذا نشأ نقد رومانتيكى ، ونقد رمزى ، ونقد طبيعى ، الخ (٦٢٣) •• ومصطلح تيبوديه بهذا صالح للاستعمال لولا أن كلمـة الحركة فى اللغة العربية تستخدم بكثرة عنـد دراسة موضـوع الحيوية فى العمل الفنى مما يضلل عن المعنى المـراد ، لهذا نفضـل مصطلح النقد المذهبى •

والتمثيل للنقد المذهبى بالحركات الفنية الكلاسيكية،والرومانتيكية، والرمزية ، وما الى ذلك ، تمثيل صحيح ، وهو السر فى تركيز آدامز فى الفصل الذى عقده للنقد العنيف ـ بمصطلحه ـ على عزرا باوند Ezra Pound ، وروبـرت جريفـز Robert Graves ، و د • هـ •لورنس D. H. Lawrance ، لارتباطهم بأشكال محددة من الكتابة ـ باوند ـ مثلا ـ ارتبط بالتصويرية Imagism ، وبهجومه عليها حين غلب عليها الأمية Amygism (٦٢٤) • لكن هازارد آدامز يتوسع فى فهم المصطلح ويؤكد أن كل ناقد فى تقويمه للابداع الفنى ينساق الى ألوان من المذهبية ـ أو لنقل العنف ـ بتفضيله شكلا من الكتابة على الآخر • ومن أقوى الأمثلة التى ساقها على هذه الحقيقة الناقد الأكاديمى (المنهجى) الانجليزى ليفيز F. R. Leavis ، فهو مع تأثره المعروف بمنهج النقاد الجدد New Critics فى أمريكا نجده ينتهى الى رفع الشعراء الميتافيزيقيين والحداثيين على الرومانتيكيين ، كما أن تلمذته لاليوت كانت واضحة • ولقد وقف الناقد الأمريكى كلينث بروكس Cleanth Brooks ـ وهو من النقاد الجدد ـ ذات الموقف من الرومانتيكية فى صالح الشعر الميتافيزيقى ، معبرا عن قوة نفوذ اليوت فى النقد المعاصر (٦٢٥) • ومن الواضح أن هذه المواقف مواقف مذهبية تختلط بالعمل المنهجى المضاد للانحياز المذهبى والملتزم بالتحليل النصى الفاحص Close Textual Analysis الذى يتأمل النص بمعزل عن أفـكار مذهبية مسبقة ، ولا يرمى الى أى

(٦٢٣) كارلونى ، وفيللو : النقد الأدبى ـ ت • كيتى سالم ـ بيروت ـ منشورات عويدات ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ص ٦ ، ٧ •

(٦٢٤) نسبة الى الشاعرة Amy Lowel كما نقول العقادية نسبة للعقاد ، أو الجاحظية للجاحظ •

(٦٢٥) Adams, p. 154.

مواقف مذهبية لاحقة ، ويعلى من شأن جماليات النص فوق جميع المذهبيات • ويقودنا هذا المثال الى التأكيد على ضرورة التمييز الواضح بين مستوى المذهبية ومستوى المنهجية من مستويات الخطاب النقدى للوصول الى القراءة الصحيحة له فى مستوياته المتعددة •

ومن الطريف أن بعض النقاد يبدأ مشغولا بالمذهبية ، ثم يفصح عن ناقد منهجى لامع ، كما كان الحال مع سانت بوف ، اذ بدأ بالدعوة الى الرومانتيكية ، مخلصا لهذا النقد المبشر ، ثم تحول الى نقد منهجى منظم مؤسس على ما يسمى بمنهج الصورة الأدبية (٦٢٦) • والغالب على النقد المذهبى أن ينبع من شعراء لهم المام نقدى كاف ينتفعون به فى التبشير بمذاهبهم ، لكن هناك حالات بشر فيها النقد المذهبى بألوان من الكتابة قبل أن تبزغ الى الوجود ، وساعد على استيلادها •

وبالاضافة الى خصيصة العنف ، والتداخل مع المنهجية ، والتبشير، فهناك خصيصة أخرى للنقد المذهبى تتمثل فى كثرة لجوئه الى المعايير المطلقة وبعده عن النسبية العلميــة • ومن الممكن أن نرى فى المذهب الكلاسيكى صورة من هذا النقد المطلق الذى يحكم مسبقا أكثر مما يقوم ، ويطرح تحت ستار الموضوعية معايير قبلية مطلقة تجعل المذهب كله لونا من العقائدية • ومع التحليل العميق يمكننا أن نرى وراء العقائدية الأدبية عقائدية سياسية وتربوية أيضا : فالكلاسيكية فى معاداتها للرومانتيكية تخفى عقيدة سياسية : فالنظام البورجوازى يجب أن يحكم فى الأدب كما فى الأمة ، وتخفى عقيدة تربوية : فدراسة الأدب يجب أن تعطى للشباب عادات فى النظام والوضوح ، وتقوم مهمة النقاد على أن يعطوا للشباب وللكتاب أنفسهم نصائح عن فن الكتابة (٦٢٧) •

ولقد بلغ توسع آدامز فى فهم النقد المذهبى حدا عد معه « المختارات الأدبية Anthologies من النقد العنيف ومن أكثر أنواعه هولا »(٦٢٨) • ومع ما فى هذا التعبير من مبالغة الا أن الاختيار الأدبى ينطوى على محاولة لدعم أشكال من الكتابة فى مقابل أشكال أخرى ، بل ومحاولة تشكيل وعى المتلقين التاريخى والجمالى فى ضوء الأشكال المفضلة • ولاشك أن دراسة كتب الاختيار ككتاب الحماسة لأبى تمام من هذه الزاوية يمكن أن تكون دراسة مشوقة ، ويمكن أن تشف الكثير من خصائص الوعى الشعرى العربى ، خصوصا اذا قورنت مواقف أبى تمام بتقويمات النقاد

---

(٦٢٦) كارلونى ، وفيللو : النقد الأدبى — ص ٣٧ •

(٦٢٧) المصدر السابق — ص ٢٥ ، ٣٦ •

(٦٢٨) Adams, The Interests of Criticism, p. 156.

والمتلقين للنصوص المختارة • وتعد ملحوظة آدامز هذه اشارة قوية الى التداخل الحاد بين مستويات المنهجية والمذهبية فى الخطاب النقدى •

واذا راجعنا معنى المذهب فى كل ما سبق نجد أن المذهب تفضيل نقدى لشكل من اشكال الابداع دون غيره • وهذا يختلف عن معنى المذهب كما يقرره الدكتور عبد الرحمن بدوى حين يقول فى سياق الفلسفة : « فقد نفهم من المذهب الفلسفى أنه مجموعة أقوال متناسبة بين بعضها وبعض ، كتناسب أجزاء البناء من حيث أوضاع الحجارة به ، وقد نفهم من المذهب شيئا آخر هو سيادة مبادئ أولية خصبة ، تحكم وتشد أجزاء المذهب المختلفة ، وتكون كالروح التى تسرى فى جميع أجزائه » (٦٢٩)•

من الواضح أن الدكتور عبد الرحمن بدوى يفرق بين بنيتين من بنى المذهب : أولاهما بنية أفقية تتجاور فيها الأفكار ، وتتعاقب ، وتتماسك أفقيا ، وثانيتهما بنية رأسية تقوم على تكرار مبادئ أوليـة خصبة على المحور الاستبدالى للأفكار • ولا شك أن هذه التفرقة مهمة فى تحليل بنية المذهب • لكن هناك تفرقة أخرى مهمة فى بيان دلالات المذهب ، ذلك أن المذهب قد يعنى حركة عامة تتجاوز فردا بعينه ، وتمتد فى جانب من مجتمع ، أو عبر مجتمعات مختلفة • كما أنه قد يعنى مجمل تصورات فرد بعينه ، والاطار الكلى لآرائه • هكذا نستطيع أن نتحدث عن الرومانتيكية عبر مجتمعـات كثيرة ، وأزمان مختلفة ، كمـا نستطيع أن نتحدث عن الجاحظية أو العقـادية أو الهيدجرية قاصـدين مجمل تصورات وأفكار الجاحظ ، أو العقاد ، أو هيدجر • ونستطيع كذلك أن نتحدث عن الهيجلية أو الفرويدية بالمعنيين كليهما ، فنضم الى هيجل اليسار واليمين الهيجلى على المعنى الأول ، ونضم الى فرويد الفرويديين الجدد بنفس المعنى ، أو نركز على هيجل وحده ، وفرويد وحده بالمعنى الثانى •

وهكذا فان مصطلح المذهب له ثلاثة معان :

١ ـ التفضيل لشكل من الابداع دون غيره •

٢ ـ الحركة الاجتماعية •

٣ ـ مجمل تصورات وجهود فرد واحد ، أو مذهبه •

ولننظر فى هذه المعانى :

١ ـ بالنسـبة لتفضيل شكل من الابداع دون غـيره فان الشعر العربى قد عرف هذا التفضيل فى حالات كثيرة من تاريخه : فعبيد الشعر

(٦٢٩) د• عبد الرحمن بدوى : ارسطو ـ مصدر سابق ـ ص ٢٨٢ •

غير أصحاب العمود ، والصعاليك غيرهما ، والغزليون مختلفون فى شعرهم عن شعراء الحركات السياسية ، وأصحاب البديع متميزون عن أصحاب العمود ، والصوفية متميزون من الجميع • ولقد وضعت دراسات كثيرة حول هذه المذاهب الشعرية • وليس من الحكمة أن ننساق وراء هذا المعنى من معانى المذهب الذى يحتاج الى تفرغ كبير • وجميع ما نود التأكيد عليه هو أن هذه المذاهب الشعرية كانت تحدث تحولات كبيرة فى مفهوم الابداع الفنى ، فبينما يؤكد شعراء العمود على التلقائية والسهولة والغزارة ، يؤكد عبيد الشعر على التأنى والاحكام • وبينما الصعاليك يعارضون البناء الطبقى القائم ، وشعراء الحركات السياسية يعارضون النظم الحاكمة ، فان الغزليين يؤكدون على الطابع العاطفى للابداع • وبينما شعراء العمود يعبرون عن البساطة البدوية ، والصوفية يعبرون عن زهد المعرفة ، نجد أن أصحاب البديع يصدرون عن حب للزينة والترف الحضرى الخلاب • ومن الجلى أن كثيرا من هذه الأفكار قد أومأت اليها دراسة المنهجية النقدية القديمة التى تقدمت • كما أومأت الى الطابع الكلاسيكى لتصورات الناقد القديم ، وهو طابع مذهبى يؤكد ما ذهب اليه آدامز من تداخل المذهبى والمنهجى معا •

٢ ــ ولعلنا ندرك بسهولة أن تفاضل أشكال الابداع لون من المذهبية حين تأخذ بعد الحركة الاجتماعية • وعلى هذا فلا جديد يمكن أن يضاف الى هذا المعنى •

٣ ــ وبقى لنا أن نركز نظرنا على المذهب بمعنى مجمل تصورات وجهود ناقد فرد • ولما كان المقام لا يتيح أن نتناول تصورات جهود جميع النقاد القدامى فلنأخذ نماذج ثلاثة عينة على اثبات جدوى دراسة مفهوم الابداع الفنى فى تفسير مجمل الجهد النقدى لناقد فرد ، وفى ايضاح غوامض مذهبه • ولأن دراسة الجهد النقدى لناقد واحد بجميع جوانبه مسألة تحتاج الى دراسات طويلة ، فسوف نكتفى بالتحليل النقدى للبنية العامة لمذهبه ، مع فحص مشكلات تفاضل الأشكال الابداعية التى واجهها ، وتأسيس الفهم التحليلى للبنية والمشكلات التى تعالجها على استيضاح مفهوم الابداع الفنى العامل فيه • وسوف تعنى كلمة المذهب فيما يلى مجمل الجهد النقدى فى جانبه المنهجى المتميز من مواقفه المذهبية فى اختيار أشكال جمالية محددة ، وعن طريق شمول كلمة المذهب لجانب منهجى يمكن أن نميز ما هو منهج منظم مما هو موقف مذهبى موقوت ، مما يوفر فرصة القراءة النقدية السليمة لنصوص النقد الأدبى القديم ، وكشف مدى نجاح الخطاب المذهبى النقدى القديم فى تأسيس علاقة جمالية ناضجة بين الانسان والعالم المحيط به •

ـ ٢ ـ

عبد القاهر الجرجانى

(أ) أولى الباحثون عبد القاهر الجرجانى عناية كبيرة ، ورأوا فيه أمورا متفاوتة . رأى فيه فريق منهم باحثا نفسيا مرموقا . وذهب أحد الباحثين الى أن عبد القاهر قد سبق علماء النفس المحدثين ، ولم يترك لهم مجالا للزيادة عليه (٦٣٠) . وذهب باحث ثان الى أن فكرة اللفظ الذى يتحمل بمعناه عند عبد القاهر توافق ما يراه « علم النفس اللغوى » ، وهى ملموسة عند شارل بلوندل (٦٣١) ، ونودييه ، وجوبير . كما أن عبد القاهر قد أكد ما أسماه دوماس فى الموسوعة النفسية « الحاسة الجمالية » ، أو « العاطفة الجمالية » (٦٣٢) . فوق هذا فان آراء عبد القاهر كلها تقرر آراء الجشطالت (٦٣٣) . ويضيف باحث ثالث الى هذا الطابع الجشطلتى دعوة عبد القاهر الى ما يسميه المحدثون « الفحص الباطنى » (introspection) (٦٣٤) . ويلحق باحث رابع دراسات عبد القاهر مع ابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة بدراسات سيكولوجية التذوق (٦٣٥) . ويرى باحث خامس أن عبد القاهر قد تنبه الى ما تنبه اليه بعده بمئات السنين باحثون من أمثال والاس ومدنيك وجيلفورد من أن الابداع ـ وان لم يستخدم الجرجانى نفس المصطلح ـ هو النشاط النفسى الذى به يتوصل الى الانتاج الأفضل ، من خلال مراحل ربما شابهت مراحل والاس ومن ذهبوا مذهبه ـ الفكر والروية والقياس والاستنباط ـ فى الدراسات الحديثة ، كما تنبه الى ضرورة أن تستمر الفكرة ـ وهذا

---

(٦٣٠) د. المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى ـ مصدر سابق ـ ص ٢٩٦ .

(٦٣١) ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ـ الأنجلو المصرية ـ ط ١ ـ ١٩٥٠ م ـ ص ٢٦٧ .

(٦٣٢) المصدر السابق ـ ص ٢٧٧ .

(٦٣٣) نفسه ـ ص ٢٨١ . وانظر د. محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة ـ مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ـ المجلد الثانى ـ ص ٤٤ .

(٦٣٤) د. محمد خلف الله : نظرية عبد القاهر ـ المصدر السابق والصفحة . و « الفحص الباطنى » هو « الاستبطان » .

(٦٣٥) د. مصطفى سويف : دراسات نفسية فى الفن ـ القاهرة ـ ط ١ ١٩٨٣ ـ ص ٩ .

ما يطلق عليه مواصلة الاتجاه (٦٣٦) · وفى مقابل هذا كله يذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر حاول أن يشرح الدلالات النفسية ، لا أشكال التعبير ، ولكنه فى الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية ، فلم تتجاوز محاولته مرحلة تأكيد الدور الذى تلعبه النفس فى تشكيل العبارة(٦٣٦م)·

وفى مقابل هذا المدخل النفسى ولج الباحثون مدخلا ثانيا لغويا نقديا ، احتفلوا فيه بتأكيد عبد القاهر على أن اللفظ علامة على معناه ، واحتفلوا باشارته الى فكرة معنى المعنى ، وفكرة السياق·وطفق الباحثون يقارنون بين عبد القاهر وفنت ، ودى سوسير ، وأنتوان مييه (٦٣٧) ، ولاسل آبر كرومبى ، وبرجسون ، وكروتشه (٦٣٨) ، وريتشاردز ، وتيرنر (٦٣٩) ، وأكد البعض على تمييز عبد القاهر بين البنية النحوية السطحية النثرية والبنية النحوية العميقة التى يعتمد عليها الشاعر ، فيما ينطوى على اشارة الى تشومسكى (٦٤٠) · ورأى أحد الباحثين فى عبد القاهر نموذجا لفهم اللغة على أساس علامى (سيموطيقى) (٦٤١) ، ورأى فى فكرة معنى المعنى وعيا بعملية « التداخل الدلالى » أو «السمطقة» فى الدلالة اللغوية (٦٤٢) · ولقد اعترف أحد كبار الباحثين بأن تفسيره اللغوى ترجمة ، وتنقيح ، واضافة لعبد القاهر ، وبرر هذا بأن التراث ، بوجه عام ، ليس له وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا (٦٤٣)· وذهب باحث آخر الى أن عبد القاهر وسوسير متشابهان فى ثلاث مسائل: الأولى أن اللغة مجموعة من العلاقات لا المفردات ، والثانية أن الكلمات علامات اعتباطية تكتسب معناها من علاقاتها ، والثالثة أن التفاوت يقع فى الكلام لا اللغة · لكنهما مختلفان فى خمس مسائل : الأولى أن منهج سوسير وصفى ، والثانية أنه معنى باللغة المنطوقة لا اللغة القرآنية أو الأدبية ، والثالثة أن هدفه دراسة اللغة فى ذاتها لا اظهار روعة القرآن

---

(٦٣٦) د· حنورة : أسس المسرحية ــ مصدر سابق ــ ص ١٥ ، ١٦ ·

(٦٣٦م) د· عز الدين اسماعيل ــ التفسير النفسى للادب ــ مصدر سابق ــ ص ٦ ·

(٦٣٧) د· محمد مندور : فى الميزان الجديد ــ القــاهرة ــ دار نهضة مصر ــ ص ١٧٧ ، ١٧٨ ·

(٦٣٨) د· محمد عبد المنعم خفاجى ، من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة ــ القاهرة ــ مجلة الشعر ــ ع ١٤ ــ ١٩٧٩ م ــ ص ١١٨ ، ١١٩ ·

(٦٣٩) د· عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى ــ القاهرة ــ مكتبة الشباب ــ ١٩٧٩ ــ ص ٦٤ ·

(٦٤٠) د· مصطفى ناصف : النحو والشعر : قراءة فى دلائل الاعجاز ــ مجلة فصول ــ أبريل ١٩٨١ ص ٣٨ ·

(٦٤١) نصر حامد ابو زيد : العلاقات فى التراث ــ مصدر سابق ــ ص ٩٤ ·

(٦٤٢) المصدر السابق : ــ ص ١٢٨ ·

(٦٤٣) د· مصطفى ناصف : النحو والشعر ــ مصدر سابق ــ ص ٤٠ هامش رقم ٢ ·

واعجازه ، والرابعة أنه مهتم بوضع الصيغة لا بالبحث عن المعانى الثوانى، والخامسة أنه لم ينتبه الى الصورة مثل عبد القاهر الذى دخل بها الى علم الأسلوب (٦٤٤) • ثم ينعى على النقاد الجرى وراء المذاهب النقدية الغربية بما يعنى ضرورة التأكيد على الطابع المميز لعبد القاهر خاصة وللتراث عامة فى سياق الفرح بأوجه الشبه بينه والمحدثين •

وهناك مدخل ثالث يتعامل الباحثون فيه مع عبد القاهر الجرجانى بوصفه بلاغيا (٦٤٥) ، فيبحثون عن علم المعانى ، أو البيان ، أو البديع له • والمخاطرة فى هذا المدخل تتمثل فى أننا نستعمل مصطلحات المعانى، والبيان ، والبديع ، استعمال السكاكى لها مع أنها ذات دلالات مختلفة عند عبد القاهر ، مما يبعدنا عنه أكثر مما يقربنا اليه • والواقع أن عبد القاهر كان يدرج جهوده كلها تحت مصطلح البيان ، فقد كان يرى فى الدلائل أن علم البيان أشرف العلوم (٦٤٦) ، وافتتح الأسرار بخطبة فى شرف البيان (٦٤٧) • وفى نفس الوقت كان عبد القاهر يسوى بين « الفصاحة »، و « البلاغة » ، و « البيان » ، « البراعة » ، ويرد هذا كله الى النظم والترتيب ، والتأليف والتركيب ، والصياغة والتصوير ، والنسج والتحبير (٦٤٨) • والبيان عنده ، كما هو عند الجاحظ ، الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى (٦٤٩) ، أو هو عملية كشف المعنى وابلاغه • أما المعنى فهو المدلول • وأما البديع فهو الوسائل اللطيفة فى الدلالة •

والمدخل الذى نتطرق منه الى عبد القاهر هو فكرة الابداع الفنى ، فنظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى فى المقام الأول • والدليل على صحة هذا الفهم تأمل الحقل اللغوى لكلمة « النظم » • هذه الكلمة تشير الى فكرة الابداع ايجابا وسلبا : تشير اليه ايجابا كما فى قولنا

---

(٦٤٤) د• أحمد مطلوب : عبد القاهر وسوسير ـ بغداد ـ مجلة الأقلام ـ ع ١٢ ـ ١٩٨٣ م ـ ص ٩ •

(٦٤٥) انظر : د• على عشرى زايد : البلاغة العربية ـ مصدر سابق ـ ص • ١١٤ ـ ١٣٩ ، وانظر د• شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ـ مصدر سابق ص ص ١٦٠ ـ ٢١٨ ، وانظر د• أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعى ـ القاهرة ـ الكاتب العربى ـ ١٩٦٩ م ـ ص ص ٢١٩ ـ ٢٤٠ •

(٦٤٦) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز ـ تح محمود محمد شاكر ـ القاهرة ـ الخانجى ـ ١٩٨٤ ص ٤ ـ ٥ •

(٦٤٧) عبد القاهر : أسرار البلاغة ـ تح • محمد رشيد رضا ـ بيروت ـ دار المعرفة ـ ١٩٧٨ م ـ ص ١ •

(٦٤٨) الدلائل ـ ص ٣٤ • وانظر ص ٤٣ •

(٦٤٩) البيان ١/٦٨ • ط• السندوبى •

ـ مثلا ـ : « نظم المتنبى قصيدة جميلة فى فتح عمورية » ، أى أبدع ٠ ونشير اليه سلبا فى قولنا : « هذا نظم وليس بشعر » ، أى ليس ابداعا٠ لهذا كله كانت كلمة النظم بديلا لكلمة « البيان » ولكلمة أخرى مثيرة هى « البراعة » ٠

ولم تستند فكرة النظم عند عبد القاهر الى معطيات شبيهة بمعطيات العلمين المعاصرين الشهيرين : علم نفس اللغة ، وعلم اللغة النفسى ٠ لم تستند الى معطيات علم نفس اللغة فى صورته التحليلية كما هى عند فرويد فى دراسته للهفوات فى محاضراته التمهيدية للتحليل النفسى ، أو فى صورتها التكوينية عند جان بياجيه فى دراسته المطولة لنشأة وتطور اللغة مع أطوار الطفولة ، أو فى صورته السلوكية عند سكنر ، أو هل ، أو ثورنديك ٠ ولم تستند الى معطيات علم اللغة النفسى ، أو لنقل اللسانيات النفسية Psycholinguistics ، كما هى عند شانون ، أو أوزجد ، أو بلومفيد ، أو تشومسكى ، أو البنائيين ، أو السيميولوجيين، ومجمل القائلين بنظرية تحليل الخطاب من الاعلاميين ٠ لكنها استندت الى نظرية قريبة من متناول عبد القاهر ، هى علم نفس الملكات ٠

ومراحل الوصول الى هذه النتيجة بسيطة ٠ فالنظم ليس « الا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » (٦٥٠) ، أو لنقل توخى معانى النحو ٠ وهذا يتم بأن يترتب الكلم فى النطق « بسبب ترتب معانيها فى النفس » (٦٥١) ٠ فالمعنى « الذى له كانت هذه الكلم بيت شعر ، أو فصل خطاب ، هو ترتيبها على طريقة معلومة ، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة ، وهذا الحكم ـ أعنى الاختصاص فى الترتيب ـ يقع فى الألفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس ، المنتظمة فيها على قضية العقل ٠٠٠ » (٦٥٢) ، فنحن ، اذا ، أمام ثلاث مراحل :

العقل ← معانى النفس ← الألفاظ

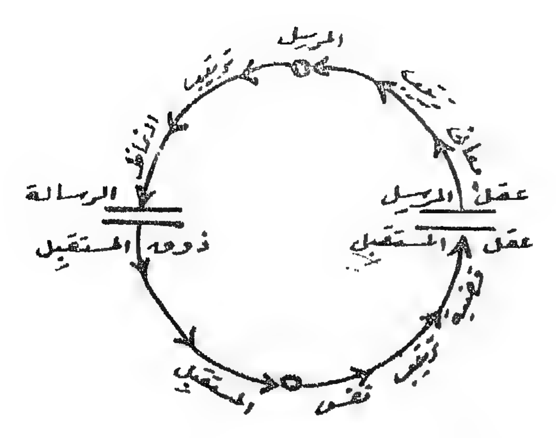
ولما كان عبد القاهر يلح على القارىء فى تذوق النص ، فلنا أن نستنتج أن المتلقى سوف يخوض نفس الطريق على نحو عكسى ٠ وبهذا تكتمل دائرة الابداع عند عبد القاهر على النحو التالى :

---

(٦٥٠) الدلائل ـ ص ٨١ ٠

(٦٥١) نفسه ٠ ص ٥٦ ٠

(٦٥٢) الأسرار ص ٢ ـ ٣ ٠



فعقل المبدع يكون قضيــة ، تقوم بترتيب معــانى نفسه ، فتقوم المعانى بترتيب ألفاظ الرسالة ، فيتلقاها المستقبل بحاسة الذوق ، فترتب له معانى نفسه على ذات النحو الذى صدرت عنه ، فيؤدى هذا الى ترتيب قضية العقل على نحو يدرك به المستقبل ما يريده المرسـل • فما علاقة هذا كله بعلم نفس الملكات ؟ تظهر العلاقة فى أمور ثلاثة : أولها رد كل شىء الى العقل ، وثانيها تصور النفس مخزنا منظما للمعانى والقدرات ، فهى ذاكرة وحواس • ويكمن ثالث هذه الأمور فى الاجابة على سؤال : كيف يتم هذا الترتيب الفورى للمعانى والألفاظ ؟ لم يجب عبد القاهر عن هذا السؤال بوضوح ، ولم يعمل على شرحه • وقد يتصور الناقد أن هذه ثغرة فى نظرية عبد القاهر المتماسكة • لكن عبد القاهر لم يكن فى حاجة الى شرحها ، فعلم نفس الملكات يغنيه عن هذا الجهد • تقضى مبــادىء هذا العلم بأن الملكات تعمل على نحو حدسى أو تلقائى • وآليــة هذا العمــل قائمة على فكرة العادة التى لا تحتاج الى شرح • فالملكة لهــا « تركيب » خاص يفضى بها الى تحقيق آليتها • وفى ضوء هذه المفاهيم التجريبيــة القديمة يمكن شرح اللغويات النفسية عند عبد القاهر بطريقة لا تبتعد بنا عنه • فالنظم يعتمد على ما يسمى بالطبع ، الذى هو ــ كما يقول هنرى برجسون بحق فى بحثه عن الضحك ودلالة المضحك ــ « ما هو جاهز » فى شخصيتنا ، أى ما يشــبه الآلة نعبئهــا فتجعل تشتغل من تلقــاء ذاتها » (٦٥٣) •

وعندما يتعرض الباحثون لفكرة المعانى النفسية عند عبد القاهــر ينبهون على تأثره كأشعرى برأى الأشاعرة المصطلح عليه باسم « الكلام

(٦٥٣) برجسون : الضحك ــ بحث فى دلالة المضحك ــ تعريب : سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم القاهرة ــ دار الكاتب المصرى ــ ١٩٤٨ م ــ ص ١٠٦ •

النفسى » (٦٥٤) الذى قالوا به حين امتحنهم المعتزلة بالسؤال عن خلق القرآن (كلام الله) مع كونه تعالى قديما ؟! فذهب الأشاعرة الى سرمدية وأسبقية المعانى النفسية على ألفاظ اللسان ، وانتقل هذا الرأى من الالهيات الى قضايا الابداع الفنى · ولا شك أن ما ينبه اليه الباحثون مظهر من مظاهر تأثير الخطاب العام الأولى فى الخطاب العلمى المنهجى ، فالخطاب النقدى ذو مستويات متعددة يجب التمييز بينها وصولا الى الفهم الصحيح لـه ·

ومع التسليم بصحة ارتباط فكرة المعانى النفسية بالجدل العقلى بين الأشاعرة والمعتزلة ، ومع التسليم بصحة ارتباطها بعلم نفس الملكات فى نفس الوقت ، فان هناك فائدة أخرى يجب الاشارة اليها · تلك أن فكرة المعانى النفسية تمثل ضربا من الفهم الأسلوبى للابـداع الفنى ، فالنص فى هذا السياق ضروب من التنظيم ، تعمل كمرآة تعكس ضروبا من التنظيمات النفسية الموازية ، أى أن النص مرآة الطبع · ويتمثل الانجاز الكبير لعبد القاهر فى نجاحه فى كشف نموذج تحليلى قادر على تحليل النصوص دون الاكتفاء بأن « تصفها وصفا مجمـلا ، وتقول فيهـا قولا مرسلا ··· » (٦٥٥) ·

(ب) نخلص مما سبق الى أن نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى تقوم على الموازاة بين مضمونات النفس وتنظيمات النص · ويلوح فى هذه النظرية ملمح من الأخذ بمبدأ الحتمية التجريبى يتمثل فى انبثاق تنظيمات النص عن تنظيمات المعانى النفسية على نحو فورى · كما يلوح فيها الحرص على النأى بالخطاب النقدى عن الصراع السياسى ، والاجتماعى الذى يتخفى وراء محاولات نقدية بسيطة ، تسعى الى الكشف عن مظاهر قوة البادية ، أو طراوة الحضر ، فى لغة النص ، كأن هذا السعى منزه عن الغرض ، خال من الكيد لخصوم · وأصبح النظر فى نظم النص مشغلة نبيلة تصرف الجهود عن كثير من المهالك · ولعل هذه الخلاصة من الوضوح بحيث يتسنى لنا المضى الى تحليل بناء النظرية النقدية عند عبد القاهر ، التى تمثل بطابعها الخاص المميز ، مذهبه فى فهم الابداع الفنى ·

يعتمد عبد القاهر فى بناء نظريته على مبدأ أولى خصب هو النظم يمضى بـه على المحور الرأسى الاستبـدالى يرد كل شيء اليـه · يـدرس

---

(٦٥٤) انظر : د· جابر عصفور : الصورة الفنية ــ مصدر سابق ــ ص ٣٥١ · وانظر : د· تمام حسان : الأصول ــ مصدر سابق ــ ص ٣٠٨ · وانظر : نصر حامد أبو زيد : العلامات فى التراث ــ مصدر سابق ــ ص ١١٢ ·

(٦٥٥) دلائل الاعجاز · ص ٣٧ ·

عبد القاهر الفصاحة ، والبلاغة ، والبيان ، والاعجاز ، فيستبدل بكل مفهوم من هذه المفاهيم مفهوم النظم · كما يدرس التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتنكير ، والاستعارة ، والتجنيس ، والسجع ، والتمثيل ، فيرد هذا كله الى فكرة النظم · وتسرى هذه الفكرة فى جميع الأجزاء مسرى الروح فى الجسد ·

ولكن تظل هناك مشكلتان تهددان تماسك بناء النظرية · الأولى : ما المراد بالنحو عند عبد القاهر ؟ والثانية : لماذا اختفت فكرة النحو من أسرار البلاغة مع سطوعها فى دلائل الاعجاز ؟ وواضح أن السؤالين يتعلقان بأمر واحد هو مفهوم النحو عند عبد القاهر الجرجانى ·

ينبه الباحثون عند دراستهم لمفهوم النحو عند عبد القاهر الى انه أوسع من الفهم التقليدى القاصر على الاعراب ، وضبط أواخر الكلمات بالحركة الظاهرة ، أو المقدرة ، أو بالحروف · فالنحو عند عبد القاهر يتجاوز الاعراب الى تركيب الجملة والعبارة (٦٥٦) · وهو يشمل علم المعنى وكثيرا من أبواب علمى البيان والبديع ، ولعله السر فى أن مصطلح النظم عند عبد القاهر يمكن أن يقابل ما يعرف بعلم التراكيب عند الأوربيين (٦٥٧) · ومن هنا ذهب الدكتور تمام حسان الى أن علم المعانى « ليس نحو الجملة المفردة ، بل نحو النص المتصل » (٦٥٨) ، وأن علم المعانى كان ، فى طابعه العام ، دراسة للجانب المتعلق بالمعنى الوظيفى للجملة العربية ، مكملا للنحو العربى الذى يدرس وظائف المفردات فى الجملة (٦٥٩) · ولا شك أن مفهوم النحو عند عبد القاهر أوسع من المعنى التقليدى ، لكنه لا يبلغ حد دراسة نحو النص · ذلك أننا لا نستطيع أن نؤسس دراسة لنحو النص دون أن نتسلح بنظرية واضحة لأشكال الخطاب الأدبى ، ولاحتمال تداخل أشكال الخطاب فى الكتابة الأدبية ، ولاحتمال تداخل النصوص (التناص) فى بنية الكتابة ، وهذه النظرية مفتقدة عند عبد القاهر · بل كان هدف عبد القاهر عكسيا ، فلقد هدف الى نظرية لتفسير أشكال مختلفة من الكتابة فى نفس الوقت · تلك الأشكال المختلفة هى القرآن ، والنثر الفنى ، والشعر · فالعامل المشترك بينها هو أنها كلها نظم ، والتفاوت بينها كمى لا كيفى ، فحظوظها من بلاغة النظم تتزايد

---

(٦٥٦) د· على عشرى زايد : البلاغة العربية ــ مصدر سابق ص ١١٧ ، ١١٨ ، ١٩٥ ·

(٦٥٧) د· عبد الواحد علام : قضايا ومواقف فى التراث النقدى ــ مصدر سابق ــ ص ٦٥ ، ٦٦ ·

(٦٥٨) د· تمام حسان : الأصول ــ مصدر سابق ــ ص ٣١٦ ·

(٦٥٩) نفسه · ص ٣٨٢ ·

حتى تبلغ قمة هرمها فى الخطاب القرآنى – وبهذا لا تتمايز أو تتداخل أشكال الكتابة ، أو نصوصها ، مما يحول بيننا والدراسة المتأنية الدقيقة لنحو النص المتصل ، مهما كنا قريبين من هذه الغاية ·

وشبيه بهذا التوسع فى فهم النحو عند عبد القاهر موقف الدكتور مصطفى ناصف من هذه الجزئية · فهو يرى أن عبد القاهر « يتفق مع قولنا ان فى داخل كل لغة يوجد أكثر من نحو ، وان الأساليب تتنوع بتنوع النظم النحوية المفترضة » (٦٦٠) ويرى أنه « كان بصيرا بموضوع « الابداع النحوى » (٦٦١) · ويرى أن « الخاصية المميزة للقول أو صورته الباطنية هى النحو · ولكن علينا أن نعانى النحو معاناة تليق بوجودنا · فالنحو مظهر الحركة المستمرة التى تمتاز بها العاطفة والارادة والفعل · وهو مظهر التوتر الذى يعنى قيام الضدين » (٦٦٢) · ومن الجلى أن هذا الفهم العميق لا يخلو من نفخ روح معاصر فى المفاهيم القديمة ·

ويطرح الدكتور مصطفى ناصف تمييزا مهما فى التعرف على مفهوم النحو عند عبد القاهر · فأوضح أنه كان هناك ثلاثة مفاهيم للنحو : تمييز الصحيح من الفاسد ، أو الخطأ من الصواب · والثانى هو ما يسمى باسم نهج العرب فى التعبير – وهو المفهوم الذى واجه به النحويون المناطقة والمترجمين فى خلافهم الشهير · والثالث هو مفهوم عبد القاهر ، وهو مفهوم تعلق الكلمات بعضها ببعض (٦٦٣) · وهذا التمييز الدقيق فيه فائدتان : الأولى هى الاشارة الى ارتباط مفهوم النحو بمفهوم نهج اللغة ، أو طريقتها ، أو لنقل أسلوبها (اللغة لا الكلام) · والثانية ايضاح شغف عبد القاهر بفكرة التعليق (٦٦٤) · ولنترك الفائدة الأولى لبعض الوقت وننظر فى الثانية ·

وأفضل برهان على أن فكرة التعليق أو النظم هى التى صاغت مفهوم النحو لديه أن نكتشف مظاهر هذا التأثير فى كتاب نحوى خالص لعبد القاهر الجرجانى هو كتاب المقتصد الذى وضعه شرحا على كتاب الايضاح لأبى على الفارسى · وأول مظاهر هذا التأثير استخدامه لفكرة الائتلاف · يقول أبو على الفارسى : « الكلام يأتلف من ثلاثة أشياء : اسم

---

(٦٦٠) د· مصطفى ناصف : النحو والشعر – مصدر سابق – ص ٣٥ ·

(٦٦١) نفسه – ص ٣٦ ·

(٦٦٢) المصدر السابق – ص ٤٠ ·

(٦٦٣) نفسه ص ٣٤ ·

(٦٦٤) اهتم د· تمام حسان بفكرة التعليق عند عبد القاهر ورأى انها ذات شقين : شق مجرد هو البناء ، وشق حسى هو الترتيب انظر الأصول ص ٣٨٨ ·

وفعل وحرف » ويقول عبد القاهر شارحا : « وانما سمى كلاما ما كان جملة مفيدة نحو زيد منطلق ، وخرج عمرو • وقوله : « يأتلف » حقيقته بأن تقع الألفة بين الجزءين • انما قال : « يأتلف من ثلاثة أشياء » ولم يقل الكلام ثلاثة أشياء على ما جرت عادة كثير من المتقدمين لأجل أن ذلك لا يخلو من غرضين : أحدهما : أن يراد أن الكلام ما يجتمع فيه هذه الثلاثة • والثاني : أن يراد أن كل جزء من هذه الأجزاء يكون كلاما »(٦٦٥) • وتكشف اشارة عبد القاهر الى المتقدمين عن وعيه الواضح بأنه وأستاذه أبا على الفارسي يمثلان مدرسة متميزة فى النحو ، لعل أهم ميزاتها الاحتفال بفكرة التعليق • ويبدو واضحا أن الألفة لا تقع الا بين جزءين ، و « كل جزء انفرد كان عاريا من الافادة ••• » (٦٦٦) أما أجزاء الائتلاف فلها صورتان : الأولى اجتماع اسم مع اسم ، والثانية اجتماع فعل مع اسم (٦٦٧) • وبهذا فان « معنى الائتلاف الافادة » (٦٦٨) ، وهى المرادة فى قوله جملة مفيدة • « وليس للحروف تأثير فى أصل ائتلاف الكلام • ألا ترى أن سقوطها وثبوتها سواء من هذه الجهة • » (٦٦٩) • وفكرة أصل الائتلاف ، أو لنقل الائتلاف الأصلى ، تعنى أن عبد القاهر يفكر فى اللغة من خلال ثنائية العمد والفضلات ، فالعمد أربعة : مبتدأ ، وخبر ، وفعل ، وفاعل ، وسائرها فضلات • ولا شك أن الفكر اللغوى المعاصر يرى أن المعنى ثمرة لتفاعل جميع أجزاء الجملة ، من خلال بنيتها الخاصة ، بلا عمد أو فضلات • فحين تقول ــ مثلا ــ : « انصرفت اليك لا عنك » ، فان حروف الجر تكون جوهر الدلالة وليست فضلات سقوطها كثبوتها • لكن عبد القاهر انما يريد أن يثبت فكرة الائتلاف ، أو التعليق ، ويرى ــ فى حدود الأفكار النحوية الممكنة ــ أن الكلام يفيد بما فيه من ائتلافات أصلية أو غير أصلية • والائتلاف ليس صيغة اعرابية فحسب ، فالاعراب نفسه « معنى يحصل بالحركات أو بالحروف ••• » (٦٧٠) • فالائتلاف ، اذا ، تقديم للمعنى ، والنحو (٦٧١) انتاج للدلالة بطريق تعلق الكلمات

---

(٦٦٥) عبد القاهر الجرجانى : المقتصد فى شرح الايضاح لأبى على الفارسى ــ تح • د• كاظم البحر المرجان ــ بغداد ــ دار الرشيد ــ ١٩٨٢ م ــ ١/٦٨ •

(٦٦٦) المصدر السابق ــ ١/٦٩ • وقارن عن الائتلاف : أسرار البلاغة ــ ص ٢٢٦ •

(٦٦٧) نفسه ــ ١/٩٣ •

(٦٦٨) المقتصد ــ ١/٩٣ •

(٦٦٩) نفسه ــ ١/٩٤ وعبد القاهر يقصد أن اسقاط حرف مثل « ما » فى قولك : ما جاء زيد ، لا يجعل الجملة غير مفيدة ، ولا يفسد ائتلاف الكلام •

(٦٧٠) نفسه ــ ١/١٠ •

(٦٧١) ينتهى كتاب المقتصد بهذه العبارة : « نجز الباب بنجاز نصف الكتاب يتلوه فى أول المجلدة الثانية ، قال الشيخ أبو على : النحو علم بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ••• » ٢/١١٦٦ ولعل هذه العبارة بداية كتاب التكملة فى الصرف لأبى على =

بعضها ببعض . ومع أن عبد القاهر في المقتصد مشغول بمسائل النحو التقليدى ، ومصطلحه ، وشواهده ، الا أننا لا نعدم فيه نموذجا على الميل نحو التحليل البلاغي الباحث عن المعنى في التراكيب ، وهو الميل الجارف المألوف في كتاب دلائل الاعجاز على وجه الخصوص . يعلق عبد القاهر على قوله تعالى (فان كانتا اثنتين) (٦٧٢) قائلا :

« اعلم أن قوله : فان كانتا ، الألف فيه ضمير الاثنين ، والتاء علامة التأنيث ، ففيه دليل على التثنية التي تستفاد من قوله : اثنتين ، فهو في الظاهر بمنزلة قولك : ان الذاهبة جاريته صاحبها ، في أن الخبر لا يتضمن الا ما يتضمن الاسم ، الا أن في الآية حكمة وهي أنه كان يحتمل اذا قيل : فان كانت أن يراد الكبر أو الصغر نحو أن يقال : فان كانتا كبيرتين ، أو كانتا صغيرتين ، فلما جاء لفظ التثنية وقيل : فان كانتا اثنتين ، علم أن الصغر والكبر لا اعتبار بهما ، وأن الاعتبار بالعدد فقط . وهذا قول أبي عثمان . وقد يكون الشيء بمنزلة التكرير في اللفظ متضمنا للافادة في المعنى . ألا ترى الى ما تقدم من قوله :

أنا أبو النجم وشعرى شعرى

فقوله شعرى شعرى تكرير في اللفظ الا أنه حسن من حيث كان المعنى وشعرى على ما عرفته » (٦٧٣) .

= الفارسي فهما في مخطوط واحد على ما نفهم من المحقق د. كاظم البحر المرجان في مقدمته ١٣/١ . وتعريف أبي على للنحو فيه نزعة تجريبية استقرائية واضحة . وفيه كذلك نزعة معيارية يكشفها لفظ « المقاييس » . لكن المعيارية ـ عادة ـ لا تخلو من جانب وصفى . والشيء الذى يسترعى الانتباه أن هذا التعريف ـ وليس بين أيدينا النص كاملا ـ ينطبق على صناعة اللغة ككل لا صناعة الاعراب فحسب . ولعله بذرة نحو الفهم الواسع لكلمة النحو . ولعل عبد القاهر الذى تلقى العلم على أبي الحسين ابن أخت أبي على الفارسي يكون بهذا عضوا مشاركا في مدرسة نحوية من سماتها الفهم الواسع للنحو الذى يتجاوز حد الاعراب .

(٦٧٢) الآية الأخيرة من سورة النساء نصها : « يستفتونك قل الله يفتيكم في الكلالة ان امرؤ هلك ليس له ولد وله أخت فلها نصف ما ترك وهو يرثها ان لم يكن لها ولد فان كانتا اثنتين فلهما الثلثان مما ترك وان كانوا اخوة رجالا ونساء فللذكر مثل حظ الأنثيين يبين الله لكم أن تضلوا والله بكل شيء عليم » .

(٦٧٣) المقتصد ـ ٤٦٠/١ .

ههنا يعالج عبد القاهر ظاهرة التكرار ، ويرى فيه بلاغة بمقدار ما فيه من افادة معنى · وهو لا يرى التكرار بمعزل عن التعليق ، فانه « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » (٦٧٤) · والمعنى الذى يستفاد من التعليق والنظم معنى نفسى ، لذا فان فيه جانبا أصليا وآخر فرعيا ، كما أن هناك تعليقا أصليا لا ائتلاف للكلام بغيره ، وهناك تعليقات تحكمها المعانى النفسية ويتم بها الكلام · ولزيادة ايضاح نذكر بأن الملكات لها طباع ثابتة ، ولها صفات مكتسبة كما هو معلوم فى علم نفس الملكات · لهذا كان هناك ائتلاف أصلى لا كلام بدونه ، وتعليقات مكملة طارئة · ومن هنا كذلك كان هناك تعليقات مرفوضة لا تجوز · ولننظر فى هذا النص من المقتصد :

« ان الأفعال التى لا تكون غريزة لا يدخلها التعجب الا بعد أن تجرى مجرى الغريزة ، بأن يتكرر وقوعها من أصحابها أو تقع منهم على صفة تقتضى تمكنهم فيها · فلا يقال : ما أضرب زيدا ، وهو ضارب ضربة خفيفة ، لا بل يقال ذلك اذا كثر هذا الفعل أو وقع بقوة وصدر على حد يوجب فضل [قدرة] منه عليه · واذا ثبت هذا الأصل وجب الامتناع عن التعجب فى فعل المفعول ، لأن الفعل يصح أن يصير كالغريزة والعادة للفاعل الذى منه يوجد فأما المفعول فلا يتصور فيه ذلك » (٦٧٥) ·

قد يظن أن عبد القاهر ههنا لا يتحدث الا عن أسلوب من أساليب اللغة هو التعجب · لكننا يجب أن نتذكر أن التعجب معنى من المعانى النفسية ، معانى النحو · وهذا النص يصلح أن يكون مدخلا لقراءة كتاب الدلائل الذى يدرس فيه اعجاز القرآن ، وبلوغه حد التعجب · وما يستحق التعجب عنده هو ما يصدر عن ارادة صاحبه قويا ، معتادا ، تبلغ عادته قوة وسهولة الغريزة · وهكذا يظهر الأساس النفسى واضحا فى انكاره بعض التعليقات نحو : ما أضرب زيدا ، واعجابه بالبعض الآخر ·

وبهذا يبرهن لنا كتاب المقتصد على أن النحو عند عبد القاهر يعنى تعليق الكلمات بعضها ببعض بما يفيد معانى نفسية وعقلية ، وأن هذا هو فهمه للنحو سواء كان يعالج مسائل النظم أم كان معنيا بمسائل نحوية خالصة · وعبد القاهر ، بهذا ، لم يكن يخلط مثل سيبويه بين

---

(٦٧٤) الدلائل — ص ٤ ·
(٦٧٥) المقتصد — ١/٣٧٨ ·

مسائل النحو ومسائل الصرف ، وكان مشغولا ببلاغة النحو دون الصرف. ولقد أدرك البعض أن للصرف بلاغة فقال ابراهيم بن المدبر في الرسالة العذراء :

« وان حاولت صنعة رسالة أو انشاء كتاب فزن اللفظة قبل أن تخرجها بميزان التصريف اذا عرضت ، والكلمة بمياره اذا سنحت ، فربما مر بك موضع يكون مخرج الكلام اذ احسب أنا فاعل أحسن من أنا أفعل ، واستفعلت أحلى من فعلت » (٦٧٦) .

واذا كانت علاقة الرمز بالمعنى قد تكون ذهنية ، أو عرفية ، أو طبيعية ، فان عبد القاهر لم يستوف جوانبها ، فهو لم يحتفل أصلا بالعلاقة الذهنية لأنها خاصة بلغة العلم غالبا ، ولم يحتفل في الجانب العرفي بالمعنى المعجمي ، أو بالتنغيم النحوى ، ولم يحتفل في الجانب الطبيعي بالموسيقى التى يفيض بها عالم الشعر . لكنه ، مع هذا ، استطاع بفكرة النحو ، من حيث هو تعلق دال للكلمات بعضها ببعض ، أن يجيب بنجاح على كثير من مسائل الابداع الفنى ، وقضايا الأدب .

ومن الملحوظ أن مصطلح النحو كان ذا حضور شديد في كتاب الدلائل ، وخفت حضوره في الأسرار . ولا يشوش شيء على هذه الملحوظة المهمة قدر حيرة الباحثين بين ترتيب الكتابين : فهناك من يرى أن الأسرار بعد الدلائل لأن فيه ما يشبه الرد على نفسه فيما قاله في الدلائل من أن المجاز كله عقلى (٦٧٧) ، وهناك من يرى أن الأسرار أسبق لأنه كثيرا ما يعد فيه باستيفاء موضوعات نجد استيفاءها في الدلائل (٦٧٨) ، أو لأن النظرية في الدلائل أنضج وأوضح ، والغالب أن يتطور الباحث نحو النضج لا العكس (٦٧٩) . ومع صعوبة القطع برأى فان هذه المسألة تبعدنا عما هو أهم : لماذا خفت صوت النحو في الأسرار مع جهارته في الدلائل ؟ قد يرجع هذا الى أن الدلائل قد ألفه بعد الأسرار ، لكن هذا لا ينفي وجود عوامل موضوعية ، بل انه يحيلنا الى سؤال آخر : لماذا تأخر ظهور مصطلح النحو حتى الدلائل مع أن الفكرة كانت قريبة ملموسة في المقتصد ؟ .

---

(٦٧٦) ابراهيم بن المدبر : الرسالة العذراء — مصدر سابق — ص ٢٩ . وقارن بالخطابى : بيان اعجاز القرآن — ص ٢٩ .

(٦٧٧) د. شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ — ص ٢١٧ .

(٦٧٨) د. أحمد ابراهيم موسى : الصبغ البديعى في اللغة العربية — ص ٢٣٥ .

(٦٧٩) د. كاظم البحر مرجان : مقدمة المقتصد — ٢٨/١ — ٣٩ .

الأفضل لنا ، بدلا من أن نهرب من المشكلة بالحكم بأن الدلائل يمثل النضج ، والأسرار يمثل محاولة غير ناضجة ، أو بالحكم بأن هناك تناقضا بين الكتابين ، فنعجز عن قراءتهما كنص واحد ، واكتشاف منطقهما المشترك ، أن نتخذ من مشكلة دقيقة كالمجاز مدخلا لكى نفهم موقع النحو من النظم • وعبد القاهر يضع لنا خلاصة موقفه حين يقول :

« وجملة الأمر أن ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين • والاشكال فى هذا الثالث ، وهو الذى لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه ، وتراك قد حفت فيه على النظم ، فتركته وطمحت ببصرك الى اللفظ ، وقدرت فى حسن كان به وباللفظ ، أنه للفظ خاصة • وهذا هو الذى أردت حين قلت لك : « ان فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته » (٦٨٠) •

فما المراد باللفظ والنظم ههنا ؟ • لا يستقيم معنى هذا النص الا بالقول ان عبد القاهر يستشعر التوتر المستمر بين الكل والأجزاء فى الابداع الأدبى • أما اللفظ فهو الجزء ، وأما النظم فهو البنية الكلية • والاستعارة منها جمال جزئى ــ أو لفظى بالمصطلح القديم ــ ومنها جمال كلى ــ أو لنقل نظمى • ويمضى عبد القاهر مع بعض الآيات والأشعار(٦٨١) التى يظن الناس أن جمالها فى جزئية الاستعارة فحسب فيرد جمالها الى النظم ، أو النحو ، مصدرا هذه النماذج بآية (واشتعل الرأس شيبا) الشهيرة فى هذا المقام • وقبل أن يضع تطبيقاته ، وقبل أن يلخص الأمر هذا التلخيص نجده يقول عن المجاز وأجناسه : « اعلم أن سبيلك أولا أن تعلم أن ليست المزية التى تثبتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره ، والمبالغة التى يدعى لها = فى أنفس المعانى التى يقصد المتكلم اليها بخبره ، ولكنها فى طريق اثباته لها تقريره اياها » (٦٨٢) • فأنت تثبت للكريم « جم الرماد » صفة الكرم ، كما تقرر ذلك تقريرا بالدليل عليه • وتثبت للشجاع « الأسد » صفة الشجاعة ، كما تقرر ذلك تقريرا بمساواته بالأسد ، « فليس تأثير الاستعارة اذا فى ذات المعنى وحقيقته ،

---

(٦٨٠) الدلائل ص ٩٩ ــ ١٠٠ •

(٦٨١) نفسه ص ص ١٠٠ ــ ١٠٥ •

(٦٨٢) نفسه ص ٧١ ــ لاحظ شجاعة عبد القاهر فى مخالفة الأفكار الشائعة عن المجاز من حيث هو ترك لظاهر الكلام ، أو حب للمبالغة •

بل فى ايجابه والحكم به » (٦٨٣) • وهذه هى طريق الاثبات التى يمتاز بها المجاز • على أن نفهم أننا « ليس لنا = اذا نحن تكلمنا فى البلاغة والفصاحة = مع معانى الكلم المفردة شغل ، ولا هى منا بسبيل ، وانما نعمد الى الأحكام التى تحدث بالتأليف والتركيب » (٦٨٤) • ففكرة « طريق الاثبات » بهذا متصلة بفكرة « التأليف والتركيب » التى تشير فى مصطلح عبد القاهر الى دلالة النحو فيما تشير • واذا رجعنا الى تعليق عبد القاهر على آية مريم (واشتعل الرأس شيبا) ، نجده يرى أن ما يبين شرف النظم فيها هو « أن تدع هذا الطريق فيه ، وتأخذ اللفظ فتسنده الى الشيب صريحا فتقول : « اشتعل شيب الرأس » أو « الشيب فى الرأس » (٦٨٥) • فكلمة الطريق هنا تعنى النسق النحوى فى تعليق الكلمات بعضها ببعض •وصلة كلمة الطريق بالنحو ليست مستغربة • واذا كان فيها غرابة فلنتذكر معانى كلمة النحو الثلاثة كما حددها الدكتور مصطفى ناصف ، اذ كان المعنى الثانى فيها أن النحو هو نهج أو طريقة العرب فى التعبير • وتزول الغرابة تماما اذا تذكرنا أن كلمة النحو فى اللغة تعنى الجهة • لكن السؤال يظل قائما : لماذا استبدل عبد القاهر بالنحو فى بيان قيمة المجاز كلمة الطريق ولم يقل ان قيمة المجاز فى نسقه النحوى ؟ ولماذا صرح بأن الاستعارة منها ما جماله لفظى ، ومنها ما جماله فى النظم ؟ لاشك أننا مضطرون خلاصا من حيرة السؤال أن نقرر أن النحو ليس الا مستوى من مستويات الابداع • النحو هو تعليق الكلمات بعضها ببعض على مستوى الاسناد والاعراب بهدف انتاج دلالة أو معنى • والنحو بهذا أقرب ما يكون من مصطلح اللغة فى اللغويات المعاصرة ، ما دام النحو هياكل بنيوية دالة يملأها المتكلم بالكلمات • ويظل هناك جانب ذو اتصال حميم بجانب النحو أو التراكيب ، لكنه ذو أبعاد خاصة به فى نفس الوقت • ذلك هو جانب المعنى • وكتاب الأسرار خاص بجانب المعنى ، وهو بهذا مكمل للدلائل فى بناء النظرية ، ولولاه ما اكتملت دائرة الابداع بحال ، وما تكاملت النظرية فى مستواها الأفقى • ولولا كتاب الأسرار لحاصرنا مصطلح النحو ، ولأهدرنا جانبا عظيما من نظرية عبد القاهر • وعلى أساس هذا الجانب الثانى نفهم اشارة عبد القاهر الى التفاوت الشديد فى المجاز بين « العامى المبتذل » « والخاص النادر الذى لا تجده الا فى كلام الفحول ، ولا يقوى عليه الا أفراد الرجال •• » (٦٨٦) واشارة عبد القاهر الى أن الفروق والوجوه النحوية

---

(٦٨٣) نفسه والصفحة •
(٦٨٤) نفسه — ص ٧٣ •
(٦٨٥) الدلائل ص ١٠١ •
(٦٨٦) نفسه ص ٧٤ •

(قصد أنماط الجمال النحوية) « ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الاطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والاغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض » (٦٨٧) تعنى أن المستوى النحوى محكوم بمستوى المعنى فى علاقة دائرية : مستوى المعنى ينتج المستوى النحوى فى الابداع ، والمستوى النحوى ينتج الدلالة فى التلقى ·

ولقد صرح عبد القاهر فى كتاب الأسرار بأن موضوعه هو المعانى وليس النظم أو النحو ، وان كانت المعانى قسما من مجمل نظريته التى اعتاد الدارسون ان يختصروهـا الى كلمة النظم · وبألفاظ عبد القاهـر فان الهدف : « أن أتوصل الى بيان أمر المعانى ، كيف تتفق وتختلف ومن أين تجتمع وتفترق ، وأفصـل أجناسها وأنواعهـا ، وأتتبع خاصـها ومشاعها ، وأبين أحوالها فى كرم منصبها من العقل » ويستطرد فيقسم الكلام من جهة المعانى قسمين :

١ ـ « ما هو كما هو ، شريف فى جوهره ، كالذهب الابريز الذى تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول فى شرفه على ذاته ، وان كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع فى قدره » ·

٢ ـ « ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفـة » فاذا سلبناها « حسنها المكتسب بالصنعة ، وجمالها المستفاد من طريق العرض ، فلم يبق الا المادة العارية من التصوير ، والطينة الخالية من التشكيل ، سقطت قيمتها ، وانحطت رتبتها » (٦٨٨) · ومن الواضح أن عبد القاهر يفصل بين مفهوم المعنى وأحواله وتفاوت قيمته من ناحية ، وما يسميه بالتصوير من ناحية أخرى · ومصطلح التصوير مصطلح جديد لم يلعب دورا ملموسا فى دلائل الاعجاز الذى سيطر عليه مفهوم النحو · ومعنى هذا أن المراد بالتصوير فـرع للمعنى ، وصلتـه بالنظم تأتى من جانب المعنى · وفكرة التصوير هى التى أنشأت فى أسرار البلاغة فكرة التخييل · وقد يسرع بنا الظن فنهيب بالدراسات النقدية المعاصرة فى الخيال نستعين بها فى فهم عبد القاهر · لكن الحق أن مراد عبد القاهر من التصوير أو التخييل بعيد عن مراد الباحثين المعاصرين من الخيال · وليس أدل على هذا من تأكيد عبد القاهر أن الاستعارة لا تدخل فى قبيل التخييل · وسنده فى نفى انتباه الاستعارة الى التخييل ، أن المستعير لا يقصد الى اثبات معنى اللفظة المستعارة كما فى التخييل ، وانما يعمد

---

(٦٨٧) نفسه ص ٨٧ ·

(٦٨٨) انظر عبارات عبد القاهر فى الأسرار ص ١٩ ، ٢٠ ·

الى اثبات الشبه بين طرفى الاستعارة · ففى قوله تعالى « واشتعل الرأس شيبا » ليس المراد اثبات الاشتعال فعلا ، وانما المراد اثبات الشبه بين الشيب والشعلة (٦٨٩) · وتضعنا هذه النقطة فى قلب مفهوم التخييل من حيث هو فرع لما يسميه بالتعليل من ناحية ، وللتفرقة بين المعنى الحقيقى وغير الحقيقى من ناحية ، ونقيض للصدق والحقيقة من ناحية أخرى · يقول عبد القاهر : « وأما القسم التخييلى فهو الذى لا يمكن أن يقال انه صدق ، وان ما أثبته ثابت ، وما نفاه منفى » (٦٩٠) ويقول : « وجملة الحديث الذى أريده بالتخييل ههنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ، ويدعى دعوى لا طريق الى تحصيلها ، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى » (٦٩١) فالتخييل ، على هذا ، نقيض الصدق ، ومرادف الكذب · يدل على هذا الفهم لجوؤه الى فكرة التخييل فى تفسير قولهم : « خير الشعر أكذبه » مؤكدا أن المراد ليس وصف الانسان بما ليس فيه ، بل المراد وصفه على نحو من التخييل (٦٩٢) · أى أن « خير الشعر أكذبه » تعنى — بناء على هذا الفهم — « خير الشعر أخيلـه » ·

ويرى عبد القاهر أن « خير الشعر أصدقه » و« خيره أكذبه » قولان يتعارضان فى اختيار نوعى الشعر · وأساس التعارض أن الصدق يعتمد على العقل الذى يترك المبالغة الى التحقيق والتصحيح ، بينما يعتمد الكذب على الصنعة التى تعتمد على الاتساع والتخييل والمبالغة « وهناك يجد الشاعر سبيلا الى أن يبدع ويزيد ، ويبدىء فى اختراع الصور ويعيد ، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعانى متتابعا ، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهى » (٦٩٣) · وفى الامكان أن نرد ثنائيات : الصدق — الكذب ، والعقل — الصنعة ، والتحقيق — التخييل ، الى أصلها فى ثنائية : المعنى — التصوير ، التى ينطلق منها كتاب الأسرار كله · والتصوير بهذا عبث هادف بمضطرب المعانى ، أو هو النظم على مستوى المعانى العقلية ، لا النظم على مستوى المعانى النحوية · أما صلة التخييل بالتعليل فتتضح حين يقرر عبد القاهر بناء الشعر والخطابة على التخييل لا المعقول فيقول « وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين فى وصف علة الحكم يريدونه وان لم يكن فى المعقول ، ومقتضيات العقول · ولا يؤخـذ الشاعـر بأن

---

(٦٨٩) نفسه — ص ٢٣٨ ·
(٦٩٠) نفسه — ص ٢٣١ ·
(٦٩١) نفسه — ص ٢٣٩ ·
(٦٩٢) نفسه — ص ٢٣٦ — ٢٣٧ ·
(٦٩٣) الأسرار — ص ٢٣٧ ·

يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة ، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه الا لونه ، وتناسينا سائر المعاني التي لها كره ومن أجلها عيب » وهناك أمران يظهران في عبارة عبد القاهر • فاذا قرأنا قوله « اجتماع الشيئين » وفي ذهننا قوله « الالفة بين الجزءين » في كتابه النحوى : المقتصد ، وفي ذهننا قوله : التعاليق والاسناد بين شيئين في الدلائل ، فسوف يظهر لنا كيف يعمل على مستوى المعنى بنفس منهج عمله على مستوى النحو • أما اذا ركزنا النظر على فكرة العلة والحكم فاننا نكتشف على الفور انتماء التخييل الى فكرة التعليل ، لكنه ليس التعليل المبنى على قياس حقيقي صادق ، بل هو تعليل مخادع لا يعتمد على المقدمات البرهانية الدقيقة • وعبد القاهر بهذا يمثل مشاركة أصيلة في الاتجاه النقدى العقلي الذى يعلي من شأن العقل ، والذى نرى عند أرسطو ، وفلاسفة المسلمين ، وحازم القرطاجني نماذج منه • ولا شك أن هذا الاتجاه يمثل محاولة لتأسيس جماليات عقلية تحاول أن تكشف ما يتعرض له العقل من تزييف خلال الصراعات الجدلية العقلية التي تلقى السياسة عليها بظل كثيف •

ولكي يكتمل لنا فهم التخييل ننظر في نموذج من نماذجه التي أوردها عبد القاهر • ولقد أكثر عبد القاهر من الشواهد ، ورأى في هذا الاكثار أخذا بمنهج علمي معروف هو « الاستقراء » (٦٩٤) •

يورد عبد القاهر قول البحترى في باب الشيب والشباب :

وبياض البازى أصدق حسنا
ان تأملت من سواد الغراب

ويضع عبد القاهر شرحا لهذا البيت ، هو في حقيقته ، دراسة مهمة عن « الألوان » (٦٩٥) • يؤكد عبد القاهر ، من خلال تأمله في نماذج الشعر ، أن اللون الأبيض ليس قبيحا في الشيب لذات اللون وليس حلوا في البازى لذات اللون ، واللون الأسود ليس جميلا في الشعر لأن طبعه الجمال ، وليس قبيحا في الغراب لأن طبعه القبح ، والصفرة ليست قبيحة في أوراق الخريف لأنها صفرة ، وليست حلوة في الربيع لأن الحلاوة مألوفة فيها ، ولكن اللون يستمد قبحه وجماله مما يرتبط بالشيب

---

(٦٩٤) نفسه ص ٢٤٠ وصلة الاستقراء بالفكر التجريبي ليست في احتياج الى شرح أو تأكيد •

(٦٩٥) أسرار البلاغة ــ ص ص ٣٣٢ ــ ٣٣٤ •

من ادبار الحياة ، وبالبازى من القوة ، وبالغراب من الشؤم ، وبالخريف من الموات ، وبالربيع من الحياة • اللون يستمد قيمته من قيمة موضوعه • وائتلاف الالوان ، وتنافرها ، يتوقف على السياق الذى نضعها فيه ، بناء على هذا الفهم • وبتحليل طريقة عبد القاهر فى دراسة الالفة بين الألوان، ودلالاتها ، نكشف عن تصور عبد القاهر أن اللون علامة كالموقع النحوى ، تستمد دلالتها من تعليقها بعلامات أخر • ومعنى هذه النتيجة أن عبد القاهر يدرس موضوع التعليق والائتلاف والتركيب فى مقام المعانى، بذات المنهج الذى اتبعه فى مقام الهياكل النحوية • اننا فى أسرار البلاغة أمام مستوى ثان من مستويات التصور الخصب الذى نختصره الى مصطلح النظم • وفى هذا المستوى يتم انتاج الدلالة بوسائل معنوية مثل الاستعارة، والتشبيه ، والتمثيل ، وسائر المعانى الحقيقية بما فى ذلك السجع والتجنيس ، ومثل التخييل والتعليل من المعانى غير الحقيقية فى المقابل• بينما على المستوى الأول تنتج الدلالة بوسائل نحوية مثل التقديم والتأخير، والذكر والحذف ، والتعريف والتنكير ، وسائر ضروب الاسناد والتعليق•

ولقد قرر الدكتور جابر عصفور أن عبد القاهر يظل ينظر الى عملية ايقاع الائتلاف بين المختلفات فى التشبيه والتمثيل ، وأنه كان يرى فيها نوعا من البهر ، أو مظهرا لبراعة عقلية لدى الشاعر تخلب لب المتلقى • وانتقده الدكتور عصفور لأنه لم يرد على خاطره فكرة أن التشبيه والاستعارة يمكن أن يوصلا الى المتلقى حدسا جزئيا عن العالم ، يتآزر مع غيره من الحدوس الأخرى داخل القصيدة ، بشكل يفضى بالمتلقى الى وعى جديد بذاته وبالعالم من حوله (٦٩٦) • وفيما يراه الدكتور عصفور دليل على أن دراسة الائتلاف كانت شاملة لمستويات الابداع النحوية والمعنوية • كما أن فيه دليلا على الاتجاه العقلى فى التفسير الذى نشط من خلاله عبد القاهر • هذا الاتجاه العقلى جعل عبد القاهر لا يرى فى أمر كالتشبيه طاقة الخيال المبدع ، بل يذهب الى أن « التشبيه قياس ، والقياس يجرى فيما تعيه القلوب ، وتدركه العقول ، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان » (٦٩٧) • ولما كانت الاستعارة ضربا من التشبيه بعض أطرافه محذوف ، فاننا أمام قياس صريح هو التشبيه ، وآخر مضمر هو الاستعارة • ولقد لمس الدكتور عصفور موضعا جديرا بالاهتمام حين قرر أن عبد القاهر لم ير فى التشبيه والاستعارة حدوسا معرفية تجدد وعى الانسان بذاته وبالعالم • لقد شغل عبد القاهر أفكار مثل ،

---

(٦٩٦) د• جابر عصفور : الصورة الفنية ــ مصدر سابق ــ ص ٢١٠ •

(٦٩٧) الأسرار ــ ص ١٥ • والقلوب فى عبارته تعنى العقل أيضا ، بدليل أنه يسند القلوب الى فعل الوعى • ولقد صرح عبد القاهر بهذا الفهم فى الأسرار ص ص ٣١٣ ــ ٣١٥ •

المعانى العقلية ، وقضية العقل ، والتعليل ، والحقيقة ، والمجاز ، والأصل والفرع ، وشغله النظر الى أجناس المجاز بوصفها طرقا فى اثبات المعنى العقلى والحكم به ، وساقه هذا كله الى تصور الابداع الفنى تقريرا عن حقيقة مسبقة ذات طبيعة عقلية منطقية ، واسترعى انتباهه ما يمكن للابداع الفنى أن يفعله بالحقيقة من تزييف ، أو عبث ، أو ايهام • وكان فى هذا متسقا مع مفهوم الابداع الفنى فى الفكر التجريبى القديم من حيث ان الابداع الفنى نشاط لقوى الطبيعة فى الانسان من ناحية ، ونشاط ، من ناحية أخرى ، لقوى أخرى تسمى « بالصنعة » ، وتمثل قوى عقلية توجه القوى الطبيعية • ولا شك أن هذا الفهم كان يمثل ضربا من الجماليات الطبيعية ، تعكس توتر العلاقة بين الانسان والطبيعة ، وتصالح الانسان على الطبيعة من حيث تكون مجالا لنشاط الانسان ، وليست مجالا لقوى ميتافيزيقية متعالية على الانسان • وفى هذا التصالح تصبح الطبيعة الانسانية عونا للانسان على ابداع نص يعكس سمات قواه الباطنية ، وتنظيماتها ، فالنص مرآة للقوى الباطنية ، والتنظيمات النفسية لملكات المبدع •

وقد يبدو غريبا أن نكتشف فى ثنائية كالنحو ـ التصوير صدورا عن فكرة غير ظاهرة كثنائية الطبع ـ الصنعة ، لكن هذا منهجيا صحيح • ونستطيع أن نكشف قناع هذه الثنائية المنهجية فى ثنائية أخرى قد لاتبدو قريبة أيضا ، وهى ثنائية المعنى ـ معنى المعنى • والمراد بالمعنى عند عبد القاهر هو « المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل اليه بغير واسطة = و «بمعنى المعنى» ، أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك المعنى الى معنى آخر » (٦٩٨) وأصل هذا التمييز أن الكلام على ضربين : ضرب تصل منه الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك اذا قصدت أن تخبر عن « زيد » مثلا بالخروج الحقيقى فقلت : « خرج زيد » • وضرب آخر لا يكفيك فيه دلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض• ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » • فقولك : « هو كثير الرماد » يدل على كثرة الرماد ، ثم يدل هذا على أنه مضياف (٦٩٩) • وقد يظن ظان أن عبد القاهر يريد أن يثبت ما يسمى فى الدراسات المعاصرة باسم تعدد المعنى ، لكن هذا ليس هدف عبد القاهر• لو كان عبد القاهر يهدف الى اثبات ثراء العلاقة اللغوية بالمعنى لأشار الى أن المعنى الثانى قد يدل على ثالث أو ما يفوق • فاذا قلنا عن رجل نخاف على ثروته من التبديد : « هو كثير الرماد » لكان هناك ثلاثة معان على

---

(٦٩٨) الدلائل ـ ص ٢٦٣ •

(٦٩٩) الدلائل ـ ص ٢٦٣ •

الأقل : فكثرة الرماد معنى أول ، والكرم اللازم عنه معنى ثان ، والخطر الذى يهدد الثروة الناشىء عن الكرم معنى ثالث • وتلك العلامة اللغوية التى نسميها بالكناية ليست الا مجـالا لغويا واسعا حافلا بالدلالات ، أو بما يسميه الدكتور لطفى عبد البديع « لحظات الدلالـة » (٧٠٠) •
أما عن عبد القاهر فـان هدفـه الحقيقى هو التمييز بين مستويـين : الحقيقة أو الوضـع ، وما يسميه بالتصوير ، أو المعنى الثانى • هذان المستويان صورة من التمييز بين ما هو طبع ثابت كالحقيقـة ، وما هو صنعة مكتسبة • وبين هذين المستويين يركز عبد القاهر على الابداع الفنى من حيث هو خلق لعلامات ، أو سمطقة تعيد انتاج الدلالة • وعلى هذا النحو نستطيع أن نرى فى مفهوم الابداع الفنى حضورا دائما وراء المشكلات المختلفة التى يحلها عبد القاهر •

(ح) خلاصة القول ان نظرية عبد القاهر نظرية فى الابداع الفنى ترى فيه نشاطا للطبع من ناحيـة ، وتحاول أن تضبط دلائل وأسرار جانبه الصناعى المكتسب من الناحية المقابلة • واعتمدت النظرية على مبدأ أولى خصب هو النظم عملت رأسيا على استبداله بالمفاهيم المختلفة التى تواجهها • ولما كان هذا المبدأ الخصب ثرى الجوانب ، متعدد المستويات، تكامل له مستويان : مستوى النحو فى الدلائل ، ومستوى المعانى فى الأسرار ، وتحقق للبنية الأفقية للنظرية تكاملها • وعلى هذا كان كتاب الدلائل كتابا فى علم البيان الخاص بالتراكيب النحوية ، وكان كتاب الأسرار كتابا فى علم المعانى الخاص بالتراكيب التصويرية ، خلافا للفكرة الشائعة عن الكتابين ، المعتمدة فى تفسير عبد القاهر على المصطلح السكاكى الذى يوصف عادة بأنه أساء الى نظرية الجرجانى •

ولقد لمسنا مواضع تماس بين الخطاب العام الأولى والخطاب المنهجى العلمى داخل الخطاب النقدى لعبد القاهر • ولمسنا فعالية مفهوم الابداع الفنى فى كشف بنية المذهب النقدى لعبد القاهر ، بمعنى فعالية المفهوم فى حل معضلات البنية الكلية لمجمل الجهود النقدية للجرجانى العظيم • وبقى لنا أن ننظر فى الجانب المذهبى من الموقف النقدى له ، قاصدين أن نكشف عن تفضيل عبد القـاهر لأشكال محـددة من الكتابة ، وانحيازه لصور خاصة من الابداع • ويتضح هذا الجانب فى أمرين بهما نتم تحليل الخطاب النقدى عند عبد القاهر الى مستوياته الثلاثة ، ونوضح ما بينهما من تداخل ، وما ينجم عن هذا التحليل من تحديد أدق لمفهوم الابـداع الفنى فى خطابه النقدى •

---

(٧٠٠) الدكتور لطفى عبد البديع : فلسفة المجاز • ص ٣٥ •

١ ــ الأمر الأول من هذين الأمرين هو مفهوم النظم ذاته ، فعبد القاهر يميز بين نمطين من النظم أو الكلام • أما عن النمط الأول « وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا ، فاعلم أنه النمط العالى والباب الأعظم ، والذى لا ترى سلطان المزية يعظم فى شىء كعظمه فيه » (٧٠١) • ومن الجلى أن جميع ما بعد قوله : « فاعلم » أحكام قيمة ، تكشف عن تفضيله لهذا النمط الذى تتحقق فيه « وحدة الأجزاء » بشكل لا يقبل الحذف أو الاضافة • ولكن ما معنى هذه الوحدة ؟ جميع النماذج التى ساقها فى الاستشهاد على هذا النمط قبل عبارته المقتبسة السابقة تدل على أن المراد هو الوحدة الناشئة عن معانى النحو • والنظر فى النمط الثانى من أنماط الكلام يزيد الأمور وضوحا ، وهو ما يظهر فى هذا النص :

> « واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم اذا تدبرته ان لم يحتج واضعه الى فكر وروية حتى انتظم ، بل ترى سبيله فى ضم بعضه الى بعض ، سبيل من عمد الى لآل فخرطها فى سلك ، لا يبغى أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض ، لا يريد فى نضده ذلك أن تجىء له منه هيئة أو صورة ، بل ليس الا أن تكون مجموعة فى رأى العين • وذلك اذا كان معناك ، معنى لا تحتاج أن تصنع فيه شيئا غير ان تعطف لفظا على مثله ، كقول الجاحظ :
>
> « جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سببا ، وحبب اليك التثبت ، وزين فى عينك الانصاف ، وأذاقك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك عز الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل اليأس ، وعرفك ما فى الباطل من الذلة ، وما فى الجهل من القلة » (٧٠٢) •

ما الذى نستفيده من هذا النص ؟ نستفيد أولا ، أن عبد القاهر يرى فى النص مرآة لطبع المبدع ، وأنه يرى فيه مرآة للعمليات الابداعية، ان كانت صادرة عن روية ، أو عن بديهة • ومعنى هذا أنه يرتب انكاره

(٧٠١) الدلائل ص ٩٥ •

(٧٠٢) الدلائل ص ٩٦ ــ ٩٧ •

للنمط الثانى من الكلام على فهمه للابداع الفنى ، كما يرتب اعجابه بالنمط الأعلى على ذات الفهم للابداع الفنى • ويعنى ، بالاضافة الى هذه النتيجة ، أن الابداع الفنى يصل الى أعلى مستوياته حين يحقق وحدة الأجزاء بدرجة تفقد معها الأجزاء طابع التجـزؤ ، وتنبثق عنهـا هيئة موحـدة شاملة تستدعى الانتباه •

ونستفيد من هذا النص ، ثانيا ، أن عبد القاهر ينكر ذلك النمط من الخطاب الذى يقوم على ما يسمى بالاستطراد ، أو الاسهاب ، أو التدفق المسرف • ويمثل عبد القاهر لذلك النمط الذى لا يحبذه بعبارة للجاحظ من مقدمة الحيوان • لاشك أن عبد القاهر لم يستطع أن يدرك جماليات أسلوب الجاحظ ، ولا شك أن هذا يرجع الى دعم عبد القاهر لمذهب محدد فى الكتابة ، واعجابه بشكل خاص منها • والناظر فى تحليل الخطاب الابداعى فى نص الجاحظ المستشهد به يرى فيه طبيعة خاصة • هذا خطاب مادته الدعاء ، وقيمته عاطفية ، وزمنه المستقبل ، ومنهجه المودة ، وغايته ارضاء المخاطب والأحاسيس المنشودة منه السرور • ولهذا الخطاب بنية موحدة تقوم على التوازن التكرارى على المستوى الأفقى ، والتقابل الدلالى على المستوى الرأسى • فعبارات نص الجاحظ متوازنة ، تقوم على مفهوم لم يعن به عبد القاهر هو التنغيم النحوى : فالجملة تتألف من فعل ماض يفيد الدعـاء ، مسنود فى أول جملة الى فاعله : الله ، صراحـة ، ومسنود اليه فى باقيهـا اضمـارا • يعقب عنصرى الاسناد الرئيسيين المتغير الوحيـد فى هذا التوازن التكرارى • هذا المتغير هو المدعو بـه • والمتغيرات الاستبدالية المدعو بها تقع كلها على محور التقابل بين المعرفة والجهل ، وما هو ذو صلة بهما ، كالشبهة والحيرة ، والصدق والتثبيت ، والحق والباطل ، الخ • ويبدو لنا أن عبد القاهر قد استشعر أن بنية هذا الخطاب بفضل متغيراتها المتنوعة المتبادلة ليست بنية مغلقة ، بل هى بنية مفتوحة • هذه الخصيصة ـ أعنى انفتاح البنية ـ هى فى حد ذاتها علامة دالة ، فهى ما يوحى للمخاطب بأن المتكلم يحمل ما لا حد له من الأمانى الطيبة • ونستطيع على نفس النحو أن نحلل الخطاب الابداعى فى النماذج الثلاثة الأخرى التى أوردها عبد القاهر عقب نص الجاحظ •

لكننا يجب أن نقرر أن عبد القاهر بدعوته الى مبدأ وحدة الأجزاء ، أو اندماجها فى هيئة واحدة ، كان سابقا لعصره فى ادراك مفاهيم الوحدة الجمـالية وصلتها بالابداع الفنى • لكن هـذا السبق لا ينفى أنه كان يسعى بمصطلح النظم الى الدعوة لشكل محدد من أشكال الكتابة لم يجد له نماذج نثرية كافية فانحصر فى لونين من الخطاب : القرآن ، والشعر

ومن اقرارالحق أن نقول ان عبد القاهر كان يرى فى أشكال الخطاب التى لا ينطبق عليها مصطلح النظم جماليات ترجع الى اللفظ ، أو الى المعنى • وفى كتاب أسرار البلاغة تجده يعلق على ذات النص الذى أورده للجاحظ معجبا بما فيه من توفيق وموازنة بين المعانى ، وخلو من تكلف السجع والتجنيس (٧٠٣) ، دون أن يرى فيها صورة من النمط العالى من النظم •

٢ ـ واذا كنا نستطيع أن نلمس الجانب المذهبى فى الموقف النقدى لعبد القاهر من خلال مفهوم النظم نفسه ، مما يعنى أن الجانب المذهبى له تأثير قوى فى تشكيل المنهج النقدى نفسه ، فاننا نستطيع أن نلمسه فى الجانب التطبيقى من عمل عبد القاهر ، حين نتناول بالدراسة الشاهد الشعرى لديه • وتحتاج دراسة الشاهد الشعرى عند عبد القاهر الى احصاء هذه الشواهد ، وتوزيعها على شعراء العربية ، وتأمل حظوظهم منها ، لعلنا نذكر ما يذهب اليه هازارد آدامز من أن المختارات الأدبية تمثل لونا من النقد العنيف الذى يسقط أشكالا من الكتابة ، ويعلى من قيمة أشكال أخرى • وبدراسة الشواهد الشعرية فى دلائل الاعجاز نجد أن أكثر الشعراء فى الاستشهاد بهم ثلاثة شعراء : أبو تمام ، والمتنبى ، والبحترى • أما أبو تمام فقد استشهد به فى أربعين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أبو تمام أو تخبر عنه ، وقد خطأه فى سبعة مواضع • أما المتنبى فقد استشهد به فى واحد وستين موضعا ، ولم يسق أية أخبار يشارك فى روايتها أو تخبر عنه ، وخطأه فى أربعة مواضع• أما البحترى فقد استشهد به فى واحد وأربعين موضعا ، وساق عنه ثلاثة أخبار ، ولم يخطئه فى أى موضع • ومع أن شعر المتنبى يبدو أقرب الى عبد القاهر ، الا أننا لا نستطيع أن نهمل سوقه الأخبار عن البحترى ، وعدم تخطئته له فى أى موضع • وتجد عبد القاهر فى أحد المواضع يفضل بيتا للبحترى على بيت للمتنبى (٧٠٤) • وتجده فى موضع يفضل استخدام البحترى لكلمة « أخدع » على استخدام أبى تمام لها (٧٠٥) • وتجده يستشهد بخبرين عن البحترى ينفى فيهما علم الشعر عن اللغوى أبى العباس ثعلب لأن ثعلب لم يدفع فى مسلك طريق الشعر ، بما يعنى أن البحترى عند عبد القاهر كان « متقدما فى علم البلاغة ، مبرزا فى شأوها •• » (٧٠٦) كما يقول بوجه من التعميم فى تقديم الخبرين •

---

(٧٠٣) الأسرار ـ ص ٧ •

(٧٠٤) الدلائل ص ٥٦٥ •

(٧٠٥) نفسه ص ٤٧ •

(٧٠٦) نفسه ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣ •

وتجده فى موضع يصف تعبيرا للبحترى بأنه « من شبه السحر » (٧٠٧) ، وتعبيرا آخر بأنه « عجيب » (٧٠٨) ، وما الى ذلك من الصفات • وتجده فى أسرار البلاغة يستشهد بقوله :

كلفتمونا حـــدود منطقكم
فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه

مؤكدا أن المراد بالكذب هو التخييل (٧٠٩) ، أى أن البحترى مؤثر فى فهم عبد القاهر للشعر • ومع أنه لم يخطىء البحترى فهو يخرج فى الأسرار من بيت يعيبه على المتنبى لأنه بالغ فى المدح حتى صار ذما ، الى أن يعرج على أبى تمام باللوم لتهاونه وعدم احترازه فى مبالغاته (٧١٠) • وتجده فى الدلائل يجمع شواهد لأبى تمام فى تكلف التجنيس والاستعارة ويعيبها (٧١١) •

وهذا كله يؤكد أن ميل عبد القاهر انما يتجه الى البحترى فى المقام الأول ، والمتنبى فى المقام الثانى ، ثم الى أبى تمام كلما أتى بشىء شبيه بهمـا •

وهناك موقف واحد فى الدلائل يبدو فيه البحترى كان عبد القاهر يوجه له نقدا • يقول عبد القاهر :

« واعلم أن من الكلام مـا أنت ترى المزيـة فى نظمه والحسن ، كالأجـزاء من الصبـغ تتلاحـق وينضـم بعضها الى بعض حتى تكثر فى العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبـه ، ولا تقضى لـه بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة ، حتى تستوفى القطعـة وتأتى على عـدة أبيات • وذلك ما كان من الشعر فى طبقة ما أنشدتك من أبيـات البحترى ، ومنه ما أنت ترى الحسن يهجـم عليك منه دفعة ، ويأتيك منه ما يملأ العين ضربة ، حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ، وموضعه من الحذق ، وتشهد له بفضل المنة وطول

---

(٧٠٧) نفسه ص ٥٤٩ •
(٧٠٨) نفسه ص ١٧١ •
(٧٠٩) الأسرار ص ٢٣٥ •
(٧١٠) نفسه ص ٢٢٠ •
(٧١١) الدلائل ص ٥٢٣ ـ ٥٢٤ •

الباع ، وحتى تعلم ، ان لم تعلم القائل ، أنــه من قبل شاعر فحل ، وأنه خرج من تحت يـد صناع ، وذلك ما اذا أنشـدته وضعت فيه اليد على شيء فقلت : هذا ، هذا ! وما كان كذلك فهـو الشعـر الشاعر ، والكلام الفاخر ، والنمط العالى الشريف ، والذى لا تجـده الا فى شعـر الفحول البزل ، ثم المطبوعين الذين يلهمون القول الهاما » (٧١٢) ٠

وظاهر القول أنه يقلل من قيمة شعر البحترى ؛ لكننا ينبغى أن نلاحظ بدقة أنه قطع للبحترى هنا بقوة الطبع ، أو ما يسميه بالحذق ، والمنة ، والباع الطويل ٠ واذا رجعنا الى نص البحترى الذى يشير اليه وجدناه يقدمه نموذجا على الشعر الجميل الذى يعود جماله الى روعة نظمه وحسن وضعه الكلام الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » (٧١٣) ٠

والمتأمل فى النص يدرك أن عبد القاهر يميز بين نوعين من النظم الجميل : أحدهما لا يظهر أثره الا بعد اكتماله ، لأنه يحتاج الى « طول » باع ، ويحتاج الى طول « ابداع » ، بمعنى أنه يحتاج الى كم من الأبيات ، وتوال من الأصباغ حتى يظهر ٠ وعبد القاهر لم يسم لنا هذا اللون من النظم ، لكنه معروف ، والاشارة الى البحترى تؤكده وتكشفه ، انه شعر الطبع الذى يعتمد على تدفق الشاعر ، وطول القصائد وتوالى الأبيات وتعاقب التعبيرات ، وما يسمى بالنفس الطويل ٠ والبحترى علم أو علامة على هذا كله ٠

أما النوع الثانى فالمراد به ــ على الأغلب والأظهر ــ ما يسمى بعيون الشعر ، أو ما سماه البحترى نفسه : « أعراق الذهب » (٧١٤) ٠ فعيون الشعـر قليلة ، ولذا يعقب عبد القاهـر على كلامه بأنك مضطر أن تفـلى الديوان لتجمع منها شيئا ليس بالكثير (٧١٥) ٠ وقبل أن يخطر ببالنا أن عبد القاهر يريد شعر الصنعة ، فلننظر فى السطر الأخير من كلامه ، حيث يصرح بأنه يريد شعر المطبوعـين من الفحول ٠ ذلك هو « النمط العالى الشريف » ٠ واذا ضممنا الى هذا التعبير ما أسماه من قبل « النمط العالى » من الكلام ، الذى تقدم فى بيان الجانب المذهبى من مفهوم النظم ، لأدركنا على الفور الى أى حد يتجه عبد القاهر الى دعـم شكل محـدد من الكتابـة ٠

---

(٧١٢) الدلائل ص ٨٨ ــ ٨٩ ٠

(٧١٣) نفسه ص ٨٥ ــ ٨٦ ٠

(٧١٤) نفسه ص ٢٥٣ ٠

(٧١٥) نفسه ص ٨٩ ٠

ولا نستطيع أن نستبعد أن يكون رأى عبد القاهر فى البحترى كالرأى الشائع الذى يرى فيه أنه أقل أخطاء من أبى تمام ، وأقل عيوبا منه ، ولكن شعره الوسط أكثر وأجود من أوساط شعر أبى تمام لما فيها من معيب ٠

ومهما كان الأمر فاننا نستشعر موقفا مذهبيا فى فكرة النظم ، ونستشعره فى شواهد عبد القاهر ، ونرى أن نموذجه الجمالى الأعلى يجمع بين البحترى والمتنبى على نحو واضح ، مع دور غير بسيط للبحترى فيه ٠

ومن الظواهر الغريبة فى دراسة شواهد عبد القاهر الشعرية أنه لم يستشهد فى أى موضع بأى شىء من شعر معاصره الكبير أبى العلاء المعرى ٠ وقد يرجع هذا الى أن عبد القاهر لم يغادر جرجان ، ولعله لم يسمع بأبى العلاء ٠ لكن هذا احتمال ضعيف لسعة معارف عبد القاهر ٠ وليس مستبعدا أن يكون فى لزوم أبى العلاء ما لا يلزم فى الشعر خروجا عن النمط العالى الذى اختاره عبد القاهر ، وربما يكون فى شعر أبى العلاء ما يتوقف عن الخوض فيه عقل سنى أشعرى يخشى الزلل والتجديف ، وان كان استشهاده بأسماء مثل أبى نواس ، واتساع أفق عبد القاهر يضعفان هذا الاحتمال ٠

وبغض الطرف عن جلية الأمر فان هذه الظاهرة ليست جوهرية الآن فى التدليل على صحة ما نذهب اليه من أن عبد القاهر برغم حرصه على الموقف العلمى المنهجى المترفع عن الانخراط فى صراعات المذاهب الشعرية بما يؤثر على طلب العلم للحقيقة المتميزة من المنافع ، الا أن موقفه ــ فى أحد مستوياته ــ كان ينطوى على دعم واضح لنموذج جمالى أعلى صادر عن محاولة حثيثة لاعادة ترتيب المعانى والقضايا التى تهم العقل الانسانى فى حضارة الاسلام ، من خلال الفعل الجمالى المبدع :

- ٣ -

ابن طباطبا العلوى

(أ) اثبات أهمية الدور الذى يلعبه مفهوم الابداع الفنى فى مشروع ابن طباطبا النقدى : « عيار الشعر » ، وشرح هذا المفهوم : طبيعته ، وأدواته ، وآليته ، مسألتان يسيرتان • يسهل الأمر أن ابن طباطبا ، فى مطلع كتابه ، يقول لمخاطب مجهول انه يؤلف الكتاب اجابة لما طلب وصفه « من علم الشعر ، والسبب الذى يتوصل به الى نظمه ••• »(٧١٦) والنظم هنا هو الابداع • بهذا يصبح لموضوع الكتاب جانبان ، أحدهما هو الابداع ، والأدوات التى تعين عليه • والجانب الآخر : علم الشعر ، ليس منبت الصلة بمفهوم الابداع ، بل الصلة بينهما حميمة • فعلم الشعر علم تهذيب الطبع ، وتنمية الملكة ، عن طريق النظر فى مختارات من نماذج الشعر الجميل ، فيكون فى تكرار النظر فيها ، وحفظها ، رياضة للفهم ، وتهذيب للطبع ، وتلقيم للذهن ، ومادة للفصاحة ، وسبب للبلاغة (٧١٧) • وليست هذه هى المحاولة الأولى لابن طباطبا فى علم الشعر ، فلقد أشار فى (عيار الشعر) الى محاولة سابقة له فى كتاب اسمه « تهذيب الطبع » ، جمع فيها مختارات من الشعر ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيها ، ويحتذى على تلك الأمثلة فى فنونها • ونبه ابن طباطبا الى أنه قد شذ عنه « الكثير مما وجب اختياره وايثاره ، واذا استفدناه ألحقناه بما اخترناه ••• » (٧١٨) بما يكشف عن طبيعة « عيار الشعر » كامتداد « لتهذيب الطبع » فى خدمة علم الشعر : علم الاختيار الأدبى • ولاشك أن هذا العلم محاولة تجريبية لتنمية الملكة المبدعة لها جانبان : أحدهما يمثل تدخلا من الخارج يقوم به الناقد بطرح مختاراته ، وثانيهما يمثل جهدا ذاتيا داخليا يقوم به المبدع فى النظر ، وتكرار النظر ، والاستيعاب ، والحفظ • وهذا العلم ، من جهة أخرى ،

---

(٧١٦) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى (ت ٣٢٢ هـ) : عيار الشعر : تح د• عبد العزيز بن ناصر المانع ــ الرياض ــ دار العلوم ــ ١٩٨٥ م ــ ص ٥ •

(٧١٧) ابن طباطبا : عيار الشعر ــ ص ١٥ وعباراته المقتبسة تعليق على عبارة لخالد بن عبد الله القسرى فى أن أباه حفظه ألف خطبة ثم أمره بتناسيها مما سهل عليه الكلام •

(٧١٨) العيار ــ ص ١٠ وانظر ص ١٢ ، ١٩ ، ٥٠ حيث يحيل على « تهذيب الطبع » •

جهد توجيهى لتنمية الملكة بوسيلتى : المران ، والتعلم ٠ واستهداف علم الشعر لتهذيب الطبع يثبت قوة الصلة بين علم الشعر والابداع ، ويجعلنا نقول ان كتاب (عيار الشعر) يقوم أساسا على مفهوم الابداع الفنى ٠

وأول ظهور ساطع لحضور مفهوم الابداع تعريف ابن طباطبا للشعر إذ يقول :

> « الشعر – أسعدك الله – كلام منظوم بان عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى ان عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق ٠ ونظمه معلوم محدود ، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج الى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها حتى تصير معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه »(٧١٩)٠

ومن الشائق أن نتأمل وجوه كلمة النظم التى تتكرر كالنبض فى قلب النص ٠ النظم هو الخصيصة الجوهرية للشعر التى تميزه عن النثر من جهة ، وتمنحه جماله فى السمع والذوق من جهة ثانية ٠ ويخطر للبال أن النظم بهذا هو العروض ٠ يعضد هذا الفرض أن نظم الشعر « معلوم محدود » وكان العروض فى القرن الهجرى الرابع معلوما،محدودا، مكتملا ٠ ولكن النص يجعل العروض ميزان النظم ، ومعينا عليه ، مما يلقى على دلالة النظم ظلا من سعة المعنى يفوق الاكتفاء بالعروض ٠ نظم الشعر شيء أكثر من تكلف العروض ٠ يقول ابن طباطبا فى موضع ثان « وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ٠٠٠ » (٧٢٠) النظم هنا يتجاوز العروض بمراحل كثيرة ٠ انه جذر من جذور فكرة النظم عند عبد القاهر الجرجانى : النظم ههنا هو التأليف ، والتركيب ، والتنسيق ٠ النظم هو الابداع ٠

ومن الشائق كذلك أن نتأمل فى التحويلات الدلالية التى اشتمل عليها النص ، وما فيها من آلية فى الخطاب النقدى لا يمكن تجاهلها ٠ الشعر ، فى هذا النص ، يؤول الى النظم ، والنظم يؤول الى الطبع والذوق، ويؤولان بدورهما الى نوعين من المعرفة : المعرفة المستفادة التى تتحقق بمعرفة العروض والحذق بها ، وشرطها أن تصل الى درجة الخلو من

---

(٧١٩) عيار الشعر : ص ٥ – ٦ ٠

(٧٢٠) نفسه – ص ٢١٣ ٠

التكلف ، والمساواة بالطبع ، والمعرفة الأخرى ، التى هى بمفهوم المخالفة ــ غير مستفادة ، أو هى معرفة فطرية ، ثابتة ، تمثل سمات الطبع الأصلية، وامكاناته الكامنة فيه . والمعرفة المستفادة هى ما أطلق عليه فيما بعد الصنعة ، وأصبح المراد منها المعرفة المكتسبة التى تتضمن العروض ، وتتضمن سائر المعارف الخاصة بالابداع من حيل بلاغية ، ونكت فنية .

الشعر ← النظم ← الطبع ← المعرفة الفطرية
المعرفة المكتسبة

وهكذا يظهر أمامنا مفهوم الابداع الفنى مفهوما قائما على فكرة الطبع، يفضى بنا الى علم نفس الملكات القديم ، ويؤكد على فكرة النظم والتنسيق جوهرا لفهم الشعر .

وما أن نلمح مفهوم الابداع فى نص ابن طباطبا حتى ينظر الى الابداع نظرة زمانية ، فيرتد الى ما قبل عملية الابداع ، ذاكرا أن « للشعر أدوات يجب اعدادها قبل مرامه ، وتكلف نظمه .. » (٧٢١) وهذه الأدوات عنده هى : المعرفة اللغوية ، والرواية الأدبية ، والمعرفة التاريخية بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم ، والمعارف الجمالية المتخصصة فى مذاهب العرب فى الشعر ، وفنونه ، وأصباغه . ولا يكتفى ابن طباطبا بهذه المعارف الأربع ، فيضيف : « وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذى به تتميز الأضداد ، ولزوم العدل ، وايثار الحسن ، واجتناب القبيح ووضع الأشياء مواضعها » (٧٢٢) . وفى هذه الاضافة ما يؤكد النزعة العقلية الغالبة على النقد القديم ، وفيها عود الى فكرة الملكات التى ترى فى الملكة قدرة عقلية ، وترى العقل مجمع الملكات . وبهذه الاضافة تصبح الأدوات نوعين : عقلا ، ومعرفة مكتسبة . أما العقل فهو ، بقدراته ، معرفة غير مكتسبة ، طبيعية ، تميز بسماتها الخاصة بين الأضداد ، وتلزم العدل ، وتؤثر الحسن ، وتجتنب القبح ، وتضع الأشياء مواضعها (٧٢٣) . أما المعرفة المكتسبة بأنواعها الأربعة فدورها تنمية القدرات . ومن هنا نعود من جديد الى فكرة الطبع والملكة كتفسير لظاهرة الابداع الفنى .

ولقد استخدمت الظاهراتية المعاصرة فى بعض تياراتها مصطلح أدوات الابداع استخداما شبيها بالاستخدام القديم ، فعدت الأجهزة

---

(٧٢١) عيار الشعر : ص ٦ .

(٧٢٢) نفسه ــ ص ٧ والمراد بوضع الأشياء مواضعها احترام الحدود الاجتماعية بين طبقات المجتمع كما سوف يظهر فى موضع قادم .

(٧٢٣) الصفات التى وصف بها ابن طباطبا العقل توحى بتأثره بالمعتزلة فى مفهومهم للعقل ايحاء قويا حيث يقولون بالعدل ، والتحسين والتقبيح العقليين كخصائص ثابتة للعقل .

الشعورية والارادية للمبدع ، بما فى ذلك مهنته ، وصنعته ، وذوقه الشخصى ، ووعيه بالمشاكل الجمالية ، وما الى ذلك ، أدوات للابداع يستعين بها من أجل تحقيق عمله الفنى (٧٢٤) • لكن الظاهراتية رأت فى هذه الأدوات جزءا من تدفق تيار الوعى الذى يتحقق فى الابداع ، بينما ظلت فى التصور القديم أدوات ترهف الملكة العقلية وتنمى قواها دون أن تصبح جزءا من تيار الوعى • وعندما نجد المعتزلة يستدلون على أن الفرد منا يحدث تصرفه كالبناء والكتابة وغيرهما ، بأنه لا يعقل أن يجمع آلات الكتابة أو آلات البناء وينتظر أن تصير دارا مشيدة أو قصيدة مكتوبة دون فعل منه (٧٢٥) ، فان الآلات ــ فى هذا المثال ــ آلات للفعل وليست آلات للوعى • وقياسا على هذا المثال نميز بين الاستخدام الظاهراتى واستخدام ابن طباطبا لفكرة الأداة • ويظل فى وصف القدرات والمعارف بالأدوية منزعا تجريبيا واضحا فى التصور القديم •

ولقد دعا ابن طباطبا الشاعر الى أن ينتفع بمعارفه الأدبية فى نظم الشعر « حتى لا يكون ملفقا مرقوعا ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم ، والرياض الزاهرة •• » (٧٢٦) وههنا نجد أنفسنا أمام رمز « العقد » فى التصور البلاغى ، ونجده مرتبطا بالنظم بما يعنى أن النظم تنسيق لحبات العقد ، أو ربط وترتيب لها كلما يكون الربط أوثق يكون أفضل • ومن هنا تكون الرموز الأخرى : السبيكة المفرغة ، الوشى المنمنم ، الرياض الزاهرة ، أنواعا من رمز العقد ، ترى فى القصيدة « مجموعة » ، أو « تركيبا » ، أو « أخلاطا » من الوشى ، ومن الزهور ، قد تتداخل كالسبيكة ، أو تتباعد كالرياض بعض الشىء • لذا يتمايز الشعر من النثر بأن الأخير « نثر » للحلى بلا سلك ينظم هذا النثير ، أما الشعر فجوهره النظم • ويؤدى هذا التقدير لفكرة النظم الى أن ينصرف أبو الحسن عن الاستدلال بالنص على سمات الطبع من حيث قوته وضعفه ، الى أن يحتفل بتتبع جواهره ، وما بينها من ترابط ، أو تنسيق ، أو تأليف ، أو تركيب ، أو ــ لنقل بايجاز ــ من النظم •

وما أن يفرغ أبو الحسن العلوى مما قبل عملية الابداع مما أسماه « أدوات الابداع » ، حتى ينتقل الى لحظات الابداع وآلياته ، تمهيدا

---

(٧٢٤) د• زكريا ابراهيم : مشكلة الفن ـ القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٧٩ م ـ ص ١٦٩ •

(٧٢٥) د• محمد عاطف العراقى : تجديد فى المذاهب الفلسفية والكلامية ــ دار المعارف ــ ط ٣ ــ ١٩٧٦ م ــ ص ١٣٠ نقلا عن المغنى ٣٢/٨ •

(٧٢٦) عيار الشعر : ص ٧ •

للانتقال الى ما بعد الابداع ، وهو تقويم النص نقديا ، وتذوقه ، والتمتع به . ويقول ابن طباطبا فى تحليل عملية الابداع :

« فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه ، فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فاذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات ، وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها . ثم يتأمل ما قد أداه اليه طبعه . ونتجته فكرته فيستقصى انتقاده ، ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»(٧٢٧)

ويبدو أن الباحثين قد استشعروا ما فى معالجة ابن طباطبا من نظرة رأسية زمانية تنتقل من تحليل ما قبل الابداع ، الى تحليل لحظات الابداع ، الى ما بعدها من تقويم النص ، فمضى الباحثون يرون فى هذا النص تحليلا وترتيبا لما يسمى بمراحل الابداع أو الخلق .

من هنا رأى الدكتور محمد زغلول سلام فى هذا النص أربع مراحل للخلق : الفكرة ـ اختيار الأسلوب ـ الصياغة ـ التثقيف (٧٢٨) . ورأى باحث آخر أن يقدم مرحلة الصياغة الى المرتبة الثانية ، وأن يؤخر مرحلة اختيار الأسلوب الى المرتبة الرابعة ، وفصل بينهما بمرحلة ثالثة فى التوفيق بين المعانى المتفرقة التى صاغها الشاعر ، فاستقام له بهذا خمس مراحل (٧٢٩) . ووقعت قراءة النص على أساس من فكرة مراحل الخلق ـ دون تحليل للغة الخطاب النقدى فيه ـ فى أخطاء عدة . من هذه الأخطاء أنها فكرت فى النص بمصطلحات لم يقل بها العلوى . من ذلك استخدام كلمة « اختيار الأسلوب » . وربما كانت كلمة الأسلوب أبعد كلمة عما يريد العلوى ، فالأسلوب هو الطريق ، وطريق الشاعر محدد صارم ،

---

(٧٢٧) نفسه ص ٧ ـ ٨ .

(٧٢٨) د. محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة . ص ١٧٦ .

(٧٢٩) د. الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى . ص ١٨٥ .

ينتقل بين أغراض متنوعة لكنها محددة ، لها أيضا ترتيبات محددة ، ولكل معنى تعبيرات ليس له أن ينتهكها ، فلا اختيار فى الأسلوب بالمعنى القديم ٠ الكلمة التى استخدمها العلوى ليست الاختيار ، لكنها « الاعداد »، وهى تشير الى ضرب من التدخل فى اللفظ والقافية والوزن ليصبح اللفظ مطابقا للمعنى ، والقافية موافقة له ، والوزن سلسا معه ٠ أما كلمة الاختيار فلا تشير الى هذا التدخل الذى يكشف عن تصور ابن طباطبا أن اللفظ له ضروب من التحسين متمايزة من ضروب تحسين المعنى،وهو التصور الذى سوف يعلن عنه صراحة فى موضع آخر من كتابه ٠ كما أن كلمة الاختيار توهمنا أن الشاعر فى تصور ابن طباطبا يعمل على المحور الاستبدالى للأساليب بالمعنى الحديث ٠ واذا تأملنا العلاقة بين المعنى من جهة واللفظ والقافية والوزن من الجهة المقابلة ، وجدناها علاقة تجاور بين أطراف يحسن بينها التطابق والتوافق والسلاسة دون التوحد ، مما يؤدى الى تفكك الحقيقة اللغوية ، وتمزق العلامة الدالة ، ويتنافى مع الاختيار والاستبدال ٠

ومن أخطاء فكرة المراحل فى قراءة النص أنها أهملت الخصيصة الجوهرية فى الخطاب النقدى العلوى ، فهو خطاب توجيهى ٠ تعنى هذه الخصيصة أن العلوى ليس مشغولا بتحليل مراحل الابداع عموما ، لكنه مشغول باقتراح نسق محدد من الابداع لمن اراد الاجادة ٠ يدل على ما نقول استخدام ابن طباطبا لظرف الزمان المستقبل « اذا » فى مطلع النص ،وبناء الجمل عليه ثلاث مرات فى النص ، فهو يتحدث عن ابداع محتمل فى المستقبل ، مطلوب أداؤه من الشاعر ، لا عن تحليل لمراحل الابداع عموما ٠ ومن أدلة هذا الطابع التوجيهى « الفاء » التى افتتح بها النص ، فهى نائبة عن عبارة كاملة ، كأنه يقول : اذا حصلت المعارف التى وجهتك اليها ، واذا اكتملت لك أدواتك ، فعليك بالسلوك فى الطريق التالى للابداع الناجح ٠ وتحليل لغة الخطاب بهذا مدخل أساسى لقراءة النص ٠

وفى ضوء فكرة المراحل رأى الحسينى المرسى أن بناء القصيدة عند ابن طباطبا ، عملية مصطنعة لاستكراه الشعر (٧٣٠) ، وأن الشعر عنده وليد العقل ، وهذه ولا شك نزعة علمية وروح تقريرية فى فهم الشعر ، وأنه مجرد صنعة محضة دون اعتبار لمقومات الشعر من وحى والهام وخيال (٧٣١) ٠ واذا عدنا الى نص ابن طباطبا فسوف نرى فى أوله أنه

---

(٧٣٠) د٠ الحسينى المرسى : مفهوم الشعر فى النقد العربى ــ مصدر سابق ــ ص ٩ ٠

(٧٣١) نفسه ــ ص ١٨٥ ٠

يتحدث عن الابداع الفنى بعد أن «يريد» الشاعر بناء القصيدة ، أى بعد تحقق الارادة ، فلا اصطناع ، أو استكراه ، ولا مجال لذكر الوحى والالهام ما داما سابقين على ارادة الكتابة ، باعثين عليهـا ، ولا مجال لذكرهما ما دام ابن طباطبا ، وما دام النقد المنهجى القديم كله ، يقيم مفهوم الابداع الفنى على فكرة الطبع أو الملكة · هذه بلا شك نزعة علمية محمودة فى فهم الشعر بدلا من رده الى قوى غيبية تطمس انسانية فعل الابداع ، وتخفى توجهاته · والخطأ الأكبر فى القول بفكرة المراحل أنها فكرة حديثة تحاول اسقاطها على كلام أبى الحسن · ومع هذا فان الباحثـين لا يحاولون أن يوازنوا بين المراحل التى يرونها فى كلام العلوى والمراحل التى ذكرها المحـدثون · اذا اتجهنـا الى التجريبيين أمثـال باتريك ، ووردزورث ، وشولزبرج ، وشتاين ، وبوانكاريه ، وهلمولتز ، ومدنيك ، وجيلفورد ، وغيرهم ، نجدهم يدورون فى التقسيم الرباعى الذى وضعه والاس لمراحل الابداع ، الذى ينقسم فيه الابداع الى : مرحلة الاستعداد Preparation ومرحلة الاختمار Incubation ، ومرحلة الاشراق Illumination ومرحلة التمحيص والتنفيذ Verification (٧٣٢) ·

ومع هذا فان البحث التجريبى يقرر أن هذه المراحـل متداخلة ، يصعب التمييز بينها ، حتى اننا ــ آخر الأمر ــ لا نستطيع التقسيم الا الى مرحلتين كبيرتين : الاستعداد والتحضير من جانب ، والتنفيذ من جانب آخر (٧٣٣) · ويظل هناك قدر لا يستهان به من التداخـل بين هاتـين المرحلتين ، وكثيرا ما يدخل المبدع فى مرحلة التنفيذ ، ظانا أنه ينفذ خطته التى استعد لها ، فاذا بتحولات جوهرية تخرج به عن الخطة ، أو اذا به يكتشف أن ما ظنه تنفيذا وخلاصا من عبء الضغط النفسى للابداع ، هو فى حقيقته ــ طور من التحضير لتنفيذ آخر قد لا يصل اليه ، ويشرع فيه الا بعد سنوات · ومن الجدير بالذكر أن هذا التقسيم لا يعدو أن يكون أحكاما بعدية ، نكونها بعد أن نكون تصورا للعمل الابداعى ننفى فيه بعض العناصر الغائبة عن النص الى مسـتوى التحضير ، ونؤكد فيه بعض العناصر الحاضرة فى النص ، مع أن الغائب قد يكون أشد حضورا من الحاضر الماثل ·

أما عن الفهم الظاهـراتى فانـه يميز بين مرحلتين : الأولى مرحلة ادراك المبدع لشىء ، والثانية ابرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ،

---

(٧٣٢) د· حنورة : الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية ــ مصدر سابق ــ ص ٣٧ ·

(٧٣٣) نفسه ــ ص ٣٣٦ ·

وذلك فى الأثر الفنى • والمبدع فى الحالة الأولى مشاهد ، وفى الثانية معبر • ويبذل المبدع جهدا كبيرا فى فعل الادراك ، لأن « طبيعته الانسانية » تجعله يمر على الشيء مرورا سريعا ، فلا يرى منه الا فائدته ، أما جهد المبدع فيحرره من « طبيعة الانسان » الى « طبيعة الفنان » التى تجعله يتمهل عند الشيء المفرد فى ذاته ولذاته ، فجهده بهذا مقاومة للطبيعة لا انسياق معها • والمبدع لا يتميز من الانسان العادى برهافة طبيعية فى الحواس ، وقوة طبيعية فى القابليات (الملكات) ، لكنه يتميز بتعلقه بقيمة لا يتعلق بها سائر الناس فى حياتهم العادية ، وهى معرفة الشيء فى ذاته ولذاته ، وبالتالى فى فرديته لا فيما يشبه فيه غيره (٧٣٤)• ومن الجلى أن هذا الفهم مناقض لما يطرحه ابن طباطبا فى قيامه على جدل المبدع والشيء ، وفى تصور الابداع تحولا قيميا معرفيا للوعى لا عملا لقابلية طبيعية كما فى الفهم القديم •

ولقد وضع الشيخ أمين الخولى خلاصة مهمة للمفهوم الحديث لمسألة المراحل فقسمها الى ثلاث :

١ ــ الأولى مرحلة الخلق ، أو الايجاد أو الجمع ، وهى ظفر المبدع بأفكار واحساسات وأخيلة وجملة من الآراء والمعانى ، أوجدها ، أو جمعها من أقوال الناس • وهى تقوم على أشياء منها : الارادة ، والملاحظة ، والقراءة ، والتأمل ، والاخلاص •• (٧٣٥) •

٢ ــ الثانية مرحلة الترتيب ، أو التنظيم ، أو التنسيق للمعانى التى أوجدها • وتقوم على الاختيار ، والنظام ، والوضع ، وما الى ذلك •• (٧٣٦) •

٣ ــ والثالثة مرحلة الاخراج والتعبير وفيها تكتمل الصياغة • وتقوم على الفصاحة أو الابانة ، والصور البيانية ، وصنوف الأساليب •• (٧٣٧) •

ويرى الشيخ أمين الخولى أن هذه المراحل تنطبق على المروى صاحب الحوليات من المحككين ، والعجل المتسرع الذى يقول بالبديهة ، ويعول على الطبع (٧٣٨) • وينبه على أنها ليست مراحل زمانية لكل منها وقته ،

---

(٧٣٤) د• سامى الدروبى : علم النفس والأدب ــ دار المعارف ــ ط ٢ ــ ١٩٨١ م ــ ص ١٨ •

(٧٣٥) أمين الخولى : فن القول ــ دار الفكر العربى ــ ١٩٤٧ م ــ ص ٥٣ ، ٥٥ •

(٧٣٦) نفسه ــ ص ٥٣ ، ٦١ •

(٧٣٧) نفسه ص ٥٣ ، ٦١ •

(٧٣٨) نفسه ــ ص ٥٤ •

ولكنها أقسام جوهرية لجهد المتفنن ، أو ألوان من نشاطه ، وهذا أساس القول بانطباقها على المتأنى والعجل (٧٣٩) ٠

ومن الملحوظ أن الشيخ الخولى يعمل من خلال التقسيم التجريبى الرباعى السابق الا أنه يدمج مرحلتى الاستعداد ، والاشراق معا ، فكما أن كلمة الايجاد توحى بفكرة الاشراق فانه ينبه الى أن مرحلة الايجاد والأعمال المعينة عليه ، ليست الا ضروبا من الاعداد الفنى ، قد تشغل السنين الطوال ، والأعوام الممتدة (٧٤٠) ٠ وهو ينتهى كما انتهى التجريبيون الى أن هذه المراحل متداخلة ، ويحددها — فى خطوة الى الأمام — بأنها أقسام من الجهد الابداعى (الموحد على مستوى التجاور فى فعل الابداع ، لا التبادل الزمنى — كما نضيف اليه) ٠ ومع أننا ندرس الأساليب على أساس أن لكل مبدع أسلوبه ، فانا لا نقول حتى الآن ان لكل فعل ابداعى أسلوبه فى تنسيق مراحل الفعل ، وان هذا التنسيق لا يخلو أحيانا من ابداع ٠ وسوف نظل فى دور بلا نهاية ما لم نخرج من فكرة المراحل الى المحددات الاجتماعية لفعل الابداع ، وانبثاق الفعل ، أو انبجاسه كالينبوع من صخرها الصلب ، فى اطار التشكيل الجمالى لعلاقة الانسان بالعالم ٠

ولا شك أن فكرة المراحل الأربع لها رنين فى « عيار الشعر » لكن الباحثين عالجوها من خلال نص واحد — غير كامل (*) — من العيار ٠ فاذا حاولنا الموازنة بين المراحل الأربع وكتاب العيار — مع وضع هذا النص الأساسى الذى نحلله الآن فى مقدمة الاهتمام — فسوف نجد مشابهات ومفارقات هامة تثبت الأساس التجريبى لمنهج العلوى ٠

---

(٧٣٩) نفسه — ص ٦٠ ٠

(٧٤٠) المصدر السابق والصفحة ٠

(*) عقب ابن طباطبا على وصفه لمراحل بناء القصيدة بذكر أمور تمثل ضوابط لعملية التثقيف يجب مراعاتها ، وهى : —

١ — عدم الخلط بين مستويات الخطاب : « اذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد ٠٠٠٠٠٠ » وهذا مبدأ اجتماعى بيئى ٠

٢ — مراعاة مراتب القول والوصف فى فن بعد فن ، مع تعمد الصدق ، والوفق بين تشبيهاته وحكاياته ٠

٣ — مراعاة المخاطب (طبقيا) فلا يخلط الملوك بالعامة ، أو يرفع العامة لهم : « ويعد لكل معنى ما يليق به ولكل طبقة ما يشاكلها حتى تكون الاستفادة من عقله فى وضع الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله فى تحسين نسجه ، وابداع نظمه » ٠ أى أنه يفضل احترام الطبقية الاجتماعية على التجويد الشعرى ٠

٤ — مراعاة حسن التخلص (انظر ص ٨ — ٩ من العيار) ٠

وللأسف فان اجتزاء النص من سياقه أهدر كثيرا من فكرة التثقيف عند ابن طباطبا ٠

ان حديث ابن طباطبا عما أسماه « أدوات الشاعـر » ينطوى على ادراك لفكرة الاستعداد Preparation ، وكذلك اهتمامه «بعلم الشعر» · لكن ابن طباطبا لا يتحدث عن الاستعداد بوصفه استعدادا لنص كما يستعد الصانع لمشروع يحتاج الى ألوان محددة من المعرفة خاصة به · يتحـدث ابن طباطبا عن الاستعداد بوصفه ارهافا للملكة يجعله قادرا على انتاج نص أفضـل · فالمعرفة عنده عامة شاملة ، وهذا مطلوب ، لكنها فى بعض الأحيان يجب أن تكون خاصة موجهة لخدمة بنية رمزية محـددة تتخلق وتعتمل فى وعى الشاعر الجمالى ·

أما عن الاختمار والاشراق فادراك أبى الحسن لهما غامض غير واضح، واذا خالفنا الباحثين فى تمييزهم بين مرحلتى : الفكرة واختيار الأسلوب فى نص العلوى ، واذا ذهبنا الى أن حرف العطف « الواو » فى قوله « وأعد » ، لا يعنى التمييز بين مرحلتين ، بل يعنى مطلق الجمع بين جانبى مرحلة واحدة ، هما جانب المعنى ، وجانب اللفظ ، فاننا نستطيع أن نرى فى هذه المرحلة مرورا على فكرتى : الاختمار والاشراق ، لا يكاد يفصح عنهما ·

أما عن مرحلة التنفيذ فلقد لمسها فى موضعين : حين قال : « فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبتـه » وحين ختـم بما أسماه الباحثون ــ محقين بلاشك ــ التثقيف ، وهو تأمـل النص ، واستقصاء انتقاده ، ورم ضعفه ·

وخارج حدود هذا النص نجد ابن طباطبا قد لمس فى حديثـه عن السرقات (٧٤١) ما سماه الخولى : جمع الأفكار من أقوال الناس ؛ ولقد لمس فكرة الارادة بافتتاحه نصه بالفعل : أراد · ولمس فكرة القراءة بما سبق عن أدوات الشاعر · ولمس فكرة النظام بحديثه عن النظم · ولمس فكرة الأساليب البيانيـة بحديثـه عن صنوف التشبيه مثـلا (٧٤٢) · وابن طباطبا بهذا قريب من الفهم التجريبى وان كان هناك بعض المفارقات، لكنها مفهومة لرجوعها الى تطور المناهج العلمية ، والعناية المعاصرة بدقة المصطلح ·

واذا كانت دراسة فكرة مراحل الابداع من كتاب العيار ككل أفضل من دراستها فى نص واحد ، واذا كان من الواضح أن فهم أبى الحسن لها لم يكن فهما مكتملا ، فان النص الذى بين أيدينا مازال ينطوى على فائدة مهمة يعوقنا عنها فكرة المراحل · تلك الفائدة تتمثل فى تمييز ابن طباطبا

---

(٧٤١) عيار الشعر ــ ص ص ١٢ ــ ١٥ ·

(٧٤٢) عيار الشعر : ص ص ٢٥ ــ ٥٠ ، ١٤٧ ــ ١٥١ ·

بين نوعين من الأبيات : أبيات تشاكل المعنى المرام ، وأبيات تمثل نظاما وسلكا جامعا لها • وفى هذا التمييز نظرة بلاغية تقوم على رؤية النص ، لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع قوة وضعفا ، تدفقا وعيـا ، سهولة وعسرا ، بل مجموعة من الحبات الجميلة أنتجها الطبع والفـكرة ، وعلى النص أن يجمعها معا ، ويربط بينها ، ويحسن الانتقال من جوهرة الى أخرى • هذا الفهم للنص من خلال رمز العقد هو المقلوب العكسى لتصور الابداع نشاطا للطبع ليس قائما على تطريز الأجزاء ، أو الوشى المنمنم ، أو تنسيق الزهور ، أو ترتيب النقوش والأصباغ ، أو — لنقل بايجاز — سلك الحبات فى عقد •

ولا شك أن النص ينطوى على تمييز بين اللفظ والمعنى ، وأن هذا التمييز انعكاس للنظرة للأشياء والوجود كله ، لا بوصفه روحا وجسدا ، أو معنى ومبنى ، وانفصـــالا مابـــين الجانبـــين فى المفهـــوم الدينى والعقدى (٧٤٣) ، ولكنه انعكاس لنظرة للوجود تقوم على التمييز بـين الطبع المبدع ، ونتاج ابداعه ، قياسا على الصانع الذى يظـل متميزا من مادة صناعته ومنتجه ، وهى نظرة تؤسس علاقـات ايجابيـة بين الذات والطبيعة ، لا تنفتح فيها حدود الذات ، ولا تختلط معالمهـا ، مع بقـاء علاقاتها بالطبيعة حية ، ومع الاشارة الواضحة — ذات البعد الاجتماعى والسياسى — الى أن اللفظ والمعنى ، فى عالم من الصراع الجدلى المذهبى ، غير متطابقين ، وأن التطابق بينهما هدف منشود • وهذه هى شهادة النقد المنهجى القديم على علاقـة الانسان بالعالم ، وهذه هى محاولتـه لرأب الصـدع •

(ب) نخلص مما سبق الى أن مفهوم الابداع قد لعب دورا كبيرا فى مشروع ابن طباطبا النقدى ، والى أن طبيعة هذا المفهوم كانت تجريبية ، ترى فيه نشاطا للطبع فى انتاج وحدات جماليـة متجاورة يتألف منهـا النص • وكانت أدوات عملية الابداع معرفية محكومة بما أسماه « كمال العقل » ، وهو ملكة مهيمنة على الفعل الابداعى • أما عن آلية هذا الابداع فكانت حركة من الطبع الى الفكرة الى النظم : تثير ارادة الابداع الطبع فيدفع بالفكرة الى عالم النظم بألفاظه ، وأوزانه ، وقوافيه ، وأصباغه ، وحليه •

وعلينا الآن أن نشرح بنية المشروع النقدى لابن طباطبا العلوى ، ونبين دور مفهوم الابداع الفنى فى تشكيلها •

---

(٧٤٣) هذا رأى د• محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة — مصدر سابق — ص ١٨٦ •

لا يوجد عند ابن طباطبا فكرة خصبة واحدة تسيطر عليه ، بل هو يناقش قضايا مختلفة فيصدر فيها مجموعة من الأفكار المتناسبة بين بعضها وبعض ، تتكامل فيما بينها ، وتتعاقب وحداتها تعاقب أحجار البناء وآجزائه ٠ فابن طباطبا يعمل على المستوى الأفقى لبناء النظرية أكثر من عمله على المستوى الرأسى ٠

والمتأمل فى «عيار الشعر» يستطيع أن يميز فيه بين قسمين : أولهما بمنزلة المقدمة النظرية المؤسسة على ملاحظاته التجريبية ، وخبراته الخاصة فى ابداع الشعر ونقده(٧٤٤) ، وثانيهما بمنزلة المتن ، أو التطبيق للنظرية (٧٤٥) ، وهو قسم اجرائى يعتمد على الاختيار من الشعر العربى تدليلا على أفكار نقدية محددة فيما يشبه الاستقراء الناقص ٠ ولعل هذا القسم حقيقة ما أشار اليه من أن عيار الشعر يشتمل على اختيارات شذت عن كتابه « تهذيب الطبع » فلما استفادها رأى اضافتها الى العيار تتمة لما بدأه فى التهذيب ٠

أما عن القسم الأول الذى يقوم مقام المقدمة النظرية فقد عالج فيه نوعين من المشكلات : أولهما — وقد استوفينا عرضه فيما قبل — المشكلات التى لها صلة قريبة واضحة بمفهوم الابداع الفنى ، وتتمثل فى تعريف الشعر ، وذكر أدوات الشاعر ، وآلية الابداع عند بناء قصيدة ٠ وثانى النوعين المشكلات التى تثار بعد انتاج النص ، والتى تتعلق بمشكلة القيمة ٠

واذا حللنا القسم الذى نرى فيه معالجة للقيمة لأمكننا التمييز بين نوعين من القيمة : القيمة النقدية ، والقيمة المعرفية ٠ أما القيمة النقدية فالمراد بها قيمة النص فى ميزان النقد على مدرج الجودة — الرداءة ٠ يقرر ابن طباطبا أن الأشعار برغم تساويها فى جنس الشعر ، وتشابهها فى جملة أمورها ، فانها تتفاوت تفصيلا ، وتتفاضل فى الحسن باختلاف اختيارات الناس وأهوائهم وعلى أساس من اقرار هذا التفاضل يميز بين الأشعار المحكمة ، الأنيقة لفظا ، الحكيمة معنى ، عجيبة التأليف والأشعار المموهة المزخرفة التى لا تصمد لنقد الألفاظ والمعانى (٧٤٦) ٠ وأغلب الظن أنه يقصد هنا الاحتذاء بابن قتيبة فى تقسيم الأشعار تبعا لأحوال ألفاظها ومعانيها فى الجودة والرداءة ٠ ولكنه لم يحكم الاحتذاء هنا ، وسوف يتمه فى موضع آخر ٠

---

(٧٤٤) عيار الشعر من أوله حتى ص ٢٥ ٠
(٧٤٥) العيار من ص ٢٥ الى آخره ٠
(٧٤٦) العيار ص ١٠ ، ١١ ٠

أما عن القيمة المعرفية فالمراد بها ما يمكن أن يشتمل عليه الشعر من معارف عن العالم وخبرات الانسان فيه . تتجلى هذه القيمة فيما يقرره من « .. أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها ، وأدركه عيانها ، ومرت به تجاربها .. » (٧٤٧) . فالشعر ، اذا ، ديوان ، أو سجل لمعارف ، وعيـان ، وتجارب العرب . وكأنى به يترجم ما يراد من القول : ان الشعر ديوان العرب ، ترجمة صحيحة ترى فى الشعر قيمة معرفية دائمـة . ويركز ابن طباطبا على علامتين شعريتين تتحقق بهما هذه الدلالة المعرفية . الأولى هى التشبيه ، ففيه مشاهدات العيـان ، وملحوظات عن العلاقـات بين الأشياء تماثـلا وتخالفا ، كما رأى العرب ذلك (٧٤٨) . والعلامة الثانية هى ما تضمنه الشعر من أخلاق تكشف عما يمكن أن نسميه البناء الأخلاقى للشخصية العربيـة . يميز ابن طباطبا بين القيـم التى تتعلـق بالخلق كالجمـال والبسطة ، والقيم التى تتعلق بالخلق : ايجابا كالسخاء ، والشجاعة ، والحلم ، وما يتفرع عنها ايجابا من قرى الأضياف ، وقمع الأعداء ، وكظم الغيظ ، وسلبا كالبخل ، والجبن ، والطيش وما الى ذلك . ويشير الى أن هناك علاقات بين القيم يتغير معها ما يمكن أن نسميه « قيمة القيمة » حسنا أو شناعة . فلتلك الخصال ، أو القيم ، حالات تتفاضل فيما بينها فى الحسن والشناعة ، فالجود فى حال العسر أحسن منه فى حال الجدة ، وفى حالة الصحو أحمد منه فى السكر ، والبخل من الغنى أشنع منه من المضطر العاجز (٧٤٩) .

وعلى أساس من مشكلة القيمة يضع ابن طباطبا ما يسميه « عيار الشعر » ، وهو الاعتماد على « الفهم الثاقب » ، أو « الفهم الناقد » الذى يميز فى الشعر بين الجمال والقبح . وعلى أساس من كلمة « الفهم » ، ومن ظهور فكرة التمييز بين الأضداد التى رأيناها – من قبل – من خصال « كمال العقل » نفهم أن « عيار الشعر » هو « العقل » . والعلة فى هذا التمييز الذى يحققه « الفهم الثاقب » أو « العقـل الكامل » هو الحواس الخمس فى البـدن : العين ، الأنف ، الفم ، الأذن ، اليـد (٧٥٠) . ذلك أن الكلام اذا كان « منظوما » أو « معتدلا » ، خاليا من « الاضطراب »،

---

(٧٤٧) العيار – ص ١٥ .

(٧٤٨) انظر ص ١٦ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٤٩) انظر ص ١٧ – ١٩ من العيار حيث تفصيل الفكرة .

(٧٥٠) لم يخرج ابن طباطبا من هنا الى دراسة عمل الحواس وتآلفها وتراسلها فى الشعر ، أو الى التمييز بين اللوحات البصرية والروائح ، والطعوم ، والأصوات ، والملامس فى التعبير الشعرى . ولم يجب عن أسئلة من قبيل : كيف يتكون الشعور بالرائحة فى الشعر ؟ .

فان الحواس ترتاح : « وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب • والنفس تسكن الى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه •• » (٧٥١) • فمواقع الشعر من الفهم كمواقع الطعوم ، والأراييح والنقوش ، والايقاع ، والملامس ، والتشبيه هنا يوحي بشعور بالتمايز بين عمل الحواس ، وهو ما سوف يظهر فى العلة الثانية من علل الفهم الثاقب • لكن هذا الجانب الحسى يظل جانبا متميزا من فعالية النص يكمن فيما يسمى « رد فعل حسى » (٧٥٢) • ومن السهل أن نرد هذا الجانب الى المبادىء التجريبية التى ترى فى الابداع نشاطا حسيا ، وان كان هذا النشاط هنا خاضعا لعمل العقل وكماله •

أما العلة الأخرى لقبول الفهم للشعر فهى « موافقته للحال التى يعد معناه لها •• » (٧٥٣) • والمراد بالمعنى عنده : المدح ، والهجاء والمراثى ، والاعتذار ، والتحريض ، والغزل والنسيب ، وما الى ذلك من أغراض الشعر • « فاذا وافقت هذه المعانى هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها ، ولا سيما اذا أيدت بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعانى المختلجة فيها ، والتصريح بما كان يكتم منها ، والاعتراف بالحق فى جميعها (٧٥٤) • فالفهم يوازن بين المعنى والحال ، يوازن بين معنى المدح مثلا ووجود حال المفاخرة ، وبين معنى الهجاء ووجود حال التبارى ، وبين معنى الرثاء ووجود حال الجزع على المصاب ، والتوافق بين المعنى (الغرض) ، والحال علامة الحسن ، والقيمة تزداد بازدياد الصدق (التوافق) بين ذات النفس من الحال ، والمعانى الفرعية عن المعنى العام (الغرض) التى يصرح بها وتنسب الى النفس •

القيمة بهذا معلقة على جانبين : أحدهما حسى ، والآخر معنوى (موافقة الشعر للمعنى وللحال) ، أو أحدهما تشبيهى ، والآخر (أخلاقى)، أو أحدهما ديباجة وتأليف ، والآخر معنى وغرض • من هنا يقول ابن طباطبا : « والشعر هو ما ان عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعر » (٧٥٥) • فكيان النص ، ومناط القيمة ، فى جانبى : المعنى والديباجة •

وتتصل مشكلة القيمة بمفهوم الابداع اتصالا منطقيا ، فالهدف تنمية الابداع ، والوسيلة هى المعايشة لنصوص من الشعر الجميل ،

---

(٧٥١) العيار : ص ٢١ •
(٧٥٢) د• محمود الربيعى : نصوص من النقد العربى القديم • ص ٣١ •
(٧٥٣) العيار : ص ٢٣ •
(٧٥٤) نفسه : ص ٢٤ •
(٧٥٥) نفسه والصفحة •

ومشكلة القيمة أساس في تحديد النصوص المختارة ، وتنمية الابداع كذلك تقتضي تنمية الملكة المبدع في ادراك القيمة ، وفي التمييز بين الجميل والقبيح • ولأن الاتصال اتصال منطقي فان مشكلة القيمة يظل لها خصوصيتها واستقلالها عن مشاكل ابداع الشعر السابقة عليها ، ومشاكل الاختيار الشعرى اللاحقة بها • وهذا الاستقلال مظهر لتعاقب القضايا ، وتجاورها أفقيا •

ههنا تكتمل لابن طباطبا المقدمة ، ويبدأ المتن • تكتمل النظرية ، ويبدأ التطبيق اجرائيا وتجريبيا •

هنا يبدأ القسم الخاص بالاختيار • ويجب أن نقف عند منهجه في الاختيار ، فهو لا يتبع أسلوب أبي تمام في الحماسة ، أو أسلوب القرشي في جمهرة أشعار العرب ، فلا يصنف اختياراته طبقا للمعاني والأغراض كما في الحماسة ، أو في « من غاب عنه المطرب » للثعالبي النيسابوري ، أو في « ديوان المعاني » لأبي هلال العسكري ، ولا يحرص على القيمة التاريخية كالقرشي ، لكنه يخلص من مقدمته النظرية الى قضايا ، لا يحددها تحديدا دقيقا ، ويؤسس عليها اختياراته ، فيؤسس الاختيار على تصوره لمشكلة القيمة • يبدأ بالحديث عن التشبيه ، وهوفرع القيمة المعرفية للشعر العربي ، فيمثل لتشبيهات جمعت بين مفردات البيئة العربية في ألوانها،وصورها ، وحركاتها ، وهيئاتها ، وما الى ذلك(٧٥٦)• ثم ينتقل الى الحديث عن القيم الخلقية فيخلطها بالمعتقد الأسطوري كما يظهر في شعرهم ، كأنه يرى أن المعتقد يتحول الى قيمة (٧٥٧) • وهو في هذا الجزء سلف صالح للمحاولات المعاصرة في وضع تفسير للشعر العربي على أساس من دراسة المعتقد الأسطوري عند العرب • وما أن يفرغ من الاختيار على القيمة المعرفية حتى يبدأ في الاختيار على القيمة النقدية ، فيبدأ بالاختيار على السرقات ، وهي عنده حسن تناول الشاعر للمعاني المسبوق اليها (٧٥٨) ، وهي فرع للقيمة النقدية ، لأنه فرق بين نوعين من الشعر أحدهما محكم لفظا ومعنى والآخر مموه مزخرف لا يصمد للنقد ، والشعر القائم على احسان تناول معنى قديم من النوع الثاني اذا نقد ظهر قدم معناه ولم يعد له فضل الا في الزخرفة والتمويه بما فيهما من عذوبة • ثم ينتقل للاختيار على الأبيات حسنة الألفاظ واهية المعاني ، والأبيات حسنة المعاني واهية الألفاظ ، والأبيات حسنة الألفاظ

---

(٧٥٦) العيار ص ص ٢٥ ـ ٥٠ •

(٧٥٧) العيار : ص ص ٥٠ ـ ٦٧ •

(٧٥٨) العيار : ص ص ١٢٣ ـ ١٣٦ •

والمعانى (٧٥٩) . ويظهر هنا أنه يتحرك فى اطار تقسيم ابن قتيبة الرباعى للشعر الى ما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما حسن لفظه ومعناه ، وما ساء لفظه ومعناه (٧٦٠) . ولقد لمس الدكتور شوقى ضيف هذا الأثر لابن قتيبة على ابن طباطبا ، وذهب الى أن الكتاب كله يكاد يكون تفسيرا لفكرة ابن قتيبة(٧٦٠م) ، مما يؤكد قوة هذا الأثر . ويختار ابن طباطبا بعد هذا على أمور كثيرة كالتشبيهات البعيدة ، وزيادة القريحة على العقل ، والتقصير عن الغاية ، ومستكره الألفاظ قاق القوافى، وحسن القوافى ، والتخلص ، وما يجب على الشاعر تجنبه وما يجب اتيانه . ولا تعدو هذه الموضوعات أن تكون تتمة للموضوعات السابقة ، مع اضافة تذكر بأن هدف الاختيار كله خدمة الابداع ، كما يظهر فى التنبيه على أن القريحة (ملكة المبدع) قد تزيد على العقل (المعدل فى التعبير) فتتخطى شروطه ، وكما يظهر فى فكرة حسن التخلص دن معنى الى معنى اذ تذكر بفكرة النظم الجامع بين المعانى .

وبهذا فان كتاب « عيار الشعر » قضايا متجاورة ، متعاقبة ، تتكامل أفقيا ، وتعتمد على خطاب توجيهى ، تقوم بنيته على تصور لمشكلة القيمة ، يؤسس عليه الجانب الاجرائى المتمثل فى علم الشعر أو الاختيار ، ويهدف الى تنمية الملكة المبدعة وتوجيهها . فالابداع ، والقيمة ، وتنمية القدرات . هى القضايا الكبرى فى عيار الشعر .

(جـ) قد يبدو الخطاب النقدى عند ابن طباطبا خطابا علميا خاليا من الانحياز لأى شكل من أشكال الكتابة ، خاليــا من أى ميل مذهبى . هذا غير صحيــح . وليس صحيحا كذلك أنه كان ينحاز الى شــكل من الشكلين اللذين ظهر التفاضــل بينهما فى كتابه . أما الشــكل الأول فيسمى بالقديم ، وأما الشكل الآخر فهو الحديث . لم ينحز أبو الحسن الى أى من الشكلين ، مع ادراكه الواضح لطبيعة كل منهما . وذهب الى التمييز فى كل شكل منهما بين جيده ورديئه ، ودعا الى حفظ ، وتأمل كل منهما دون تفضيل لأحدهمــا على الآخــر ، فقال : « فهذه الأشعــار وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين ، أصحاب البدائع والمعانى اللطيفة، تجب روايتها والتكثر لحفظها » (٧٦١) . ومضى ابن طباطبا يضع اختياراته على القضايا التى يريد أن يقررها فى عقول المبدعين ، متخذا هذه الاختيارات من أشعار القدماء والمحدثين جميعا . ونظرا لأنه كان لا يستقصى جميع

---

(٧٥٩) العيار : ص ص ١٣٦ ــ ١٤٧ .

(٧٦٠) ابن قتيبة : الشعر والشعر ــ ص ص ٦٤ ــ ٦٩ .

(٧٦٠م) د. شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ــ ص ١٢٤ .

(٧٦١) العيار ــ ص ١١٠ .

الأشعار التى تصلح شواهد قضاياه فانه كان يجتزىء ببعض الشعر ، ويسمى هذا الاجتزاء « الاستشهاد بالجزء على الكل » (٧٦٢) • فيما يشير الى الاستقراء الناقص • والدارس لشواهده يجد أن القدماء يمثلون القدر الأعظم من هذه الشواهد المختارة المجتزأة من التراث الشعرى الذى كان بين يديه • وكان الأعشى أكثر شاعر استشهد به ، فأورد عنه فى سبعة عشر موضعا • يليه امرؤ القيس فى خمسة عشر موضعا ، ثم النابغة الذبيانى فى عشرة مواضع ، ثم الشماخ بن ضرار فى ثمانية مواضع ، ثم الفرزدق فى سبعة ، ثم حميد بن ثور وذو الرمة فى ستة مواضع لكل منهما • ومن الجلى أن المحفوظ الجاهلى أقرب اليه من الأموى ومن المحدث ، وأنه يعجب من الأموى بما كان قريبا من شعر البدو ، فيه صلابة الجاهلية • لكن هذا الاحصاء لايقطع بانحيازه الكلى للقديم ، وان دل على أنه يجد فيه شعرا جيدا كثيرا •

وها هو يورد قصيدة لأحمد بن أبى طاهر بن طيفور ، وهو كاتب عباسى مشهور ، ثم يقول : « فهذا من الشعر الصفو الذى لا كدر فيه • وأكثر من يستحسن الشعر على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه ، والا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدم»(٧٦٣) • وفى هذا التعليق ما يثبت أنه لا يعول فى اختياره ، أو فى استحسانه ، على شهرة الشاعر ، أو على أن الشاعر من القدماء ، ولكن على عيار الجودة كما عرفه • بهذا يظهر أنه لم ينحز الى أى من الفريقين مع أنه عرف طبيعة الشعر عند كل منهما ، فأوضح أن القدماء « كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها » ، لهذا كانوا « يحابون بما يثابون ، أو يثابون بما يحابون » أما المحدثون فهم « انما يثابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من أشعارهم ، وبديع ما يقربونه من معانيهم ، وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم ، ومضحك ما يوردونه من نوادرهم ، وأنيق ما ينسجونه من وشى قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التى يصرفون القول فيها » (٧٦٤) • فهناك فارق بينهما لكنه ليس الفارق بين المجيد دوما ، والمسىء دوما • واذا كان المحدث مطالبا بالاقتداء بالقديم والنظر فى أشعار القدماء فانما ذلك لأنهم سبقوا الى المعانى ، والمحدث مطالب بأن يبدع فى معانيه ، وأن يحسن تناول المعانى المسبوق اليها فيكون له فضل عليها ، وليس الاقتداء

---

(٧٦٢) نفسه ــ ص ١٣٦ •

(٧٦٣) العيار ص ١٢٣ •

(٧٦٤) نفسه ص ١٣ •

مطلقا « فليس يقتدى بالمسيء ، وانما الاقتداء بالمحسن » (٧٦٥)٠فالفيصل ـ اذا ـ هو الاجادة لا التقدم في الزمان ، ولكل سقطاته وحسناته ٠

الطابع المذهبي للخطاب النقدى عند ابن طباطبا لا يظهر ، اذا ، فى موقفه من قضية القدماء والمحدثين ، فلقد التزم بالموقف العلمى الذى لا يتورط فى صراع المذاهب مكتفيا بشرح طبيعة المذهبين ، راجعا بالمشكلة الى جذرها فى الوظيفة الجمالية للنص الأدبى ومدى نجاحه فيها ٠ لكننا نستطيع أن نكشف عن الطابع المذهبى فى خطابه اذا حللناه باحثين عن المثل الجمالى الأعلى لديه ٠ نجد ذلك فى هذا النص :

« وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذا نقض تأليفها ٠ فان الشعر اذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها،وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ٠ ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعانى خروجا لطيفا ، على ما شرطناه فى أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ، كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم ، لا تناقض فى معانيها ، ولا وهى فى مبانيها ، ولا تكلف فى نسجها ، تقتضى كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا اليها » (٧٦٦) ٠

ويرى الباحثون فى هذا النص أن ابن طباطبا قد أدرك فكرة الوحدة العضوية ، أو أن ما يريده شبيه بما نعنيه الآن بوحدة القصيدة أو الوحدة العضوية للقصيدة (٧٦٧) ٠ التشابه قائم ، لكن أبا الحسن لم ينساد

---

(٧٦٥) نفسه ص ١٤ ٠

(٧٦٦) العيار ـ ص ٢١٣ ٠

(٧٦٧) انظر د٠ شوقى : البلاغة تطور وتاريخ ـ ص ١٢٧ ٠ وانظر د٠ محمد عبد المنعم خفاجى : عيار الشعر لابن طباطبا ـ مقال بمجلة الشعر ـ القاهرة ـ ع ١٢ ـ ١٩٧٨ م ـ ص ١٠٥ ٠

« بوحدة الموضوع » ، وليس فى النص اشارة الى « وحدة الجو النفسى »٠ ولم يدخل أبو الحسن على القصيدة من مدخل علم وظائف الأعضاء كما تفعل فكرة الوحدة العضوية ٠ ولم يقل شيئا عن النمو العضوى للتجربة الفنية فى القصيدة ٠ لكنه يطالب بما أطلق عليه الدكتور عبد القادر القط « مبدأ الاستواء » ٠ وقد صرح بهذا فى قوله « كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم » ٠ ويظل هناك ظل من الفارق الدلالى بين مبدأ الاستواء عنـد ابن طباطبا ، وذات المبدأ كما استخرجه الدكتور القط من الجدل بين أنصار أبى تمام وأنصار البحترى الذى سجله الآمدى فى كتابه «الموازنة» ٠ المراد بالاستواء فى هذا الجدل نقيض تفاوت الشعر بين الحسن والقبـح ، فأبو تمام كان يعلو فى بعض الأبيـات من القصيدة ، يتخللها أبيات ساقطة مسفة ٠ أما البحترى فكان شعره وسطا بـين العلو والسفول ، لكنـه كان مستويـا لا يجمـع بين الطرفـين المتفاوتين (٧٦٨) ٠ أما استواء النظم فى كلام العلوى فله معنى مختلف بعض الشىء اذ يعنى : انتفاء تناقض المعانى ، وضعف المبانى ، وتكلف النسج ، مع ترابط الكلمات (التعبيرات) ٠ أما الوحدة العضوية فهى خطوة بعد مبدأ الاستواء ، تطوره ، وتؤسس عليه ، ولا تتناقض معه ، ولا تتساوى فى نفس الوقت ٠

ابن طباطبا لا يرى القصيدة أعضاء متوحدة فى جسم ، بل يراها من خلال فكرة العقد المنظم ٠ القصيدة أجزاء مطلوب تنظيمها وتنسيقها والربط بينها ٠ وتصبح أفضل كلما يكون الربط قويـا مستويا ، كأنها كلمـة واحدة ، أو كأنها «مفرغة افراغا» ٠ ويوضح لنا فكرة «الافراغ» الرجوع الى موضع سابق فى الكتاب ، حيث يدعو الشاعر الى أن يديم النظر فى الأشعار حتى تلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، فتظهر نتائج ذلك فى أشعاره « فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة ، فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه ٠٠ » (٧٦٩) فالافراغ جمع لأصناف معادن ، أو لمختلف سيول ، أو لأنواع طيب ٠ هذا المعنى يفضى بنا الى فكرة العقد المنظم ٠ القصيدة حبات منظمة من الجواهـر ، يجب ألا تتناقض حباتها جودة ورداءة ، أو تفاوتا فى الحجم ، أو أن يكون سلكها الناظم ضعيفا ، أو معقـدا ، أو لا يساعـد على تعليق الحبـات (الكلمات ــ التعبيرات) بعضها ببعض ٠

(٧٦٨) انظر الفصل الخاص بالاستواء عند د٠ عبد القادر القط ــ مفهوم الشعر عند العرب ــ دار المعارف ــ ١٩٨٢ م ــ ص ص ٢٠٠ ــ ٢١١ ٠
(٧٦٩) العيار ــ ص ١٤ ٠

ولاشك أن عبد القاهر الجرجانى اعتمادا على تصوره للنظم قد دعا الى شكل جمالى شبيه بما دعا اليه ابن طباطبا · لكن عبد القاهر يرى فى هذا النظم دليلا الى نظم مواز للمعانى النفسية ، يؤول الى قضية عقلية · أما العلوى فكان يرى أن أمور النفس ، وأمور البيئة تتحول الى مكونات للقصيدة ، تذوب فيها ، ولا يبقى الا حبات منظومة ، علينا أن نتأمل جمالها · القصيدة فى النهاية حقل من الزهور لا مرآة تعكس سمات الطبع المبدع ·

واذا راجعنا القضايا التى أسس عليها ابن طباطبا اختياراته نجدها تمثل الاطار التحليلى الذى يتأمل من خلاله بلاغيات النص وجمالياته ـ التشبيه ، حسن تناول المعانى المطروقة ، الألفاظ ، المعانى ، الحكاية ، الايماء المشكل ، القافية ، التخلص ، الاغراق ، هاتيك هى أبواب البلاغة التى يحلل النص اليها ·

وابن طباطبا بهذا يناصر شكلا محددا من أشكال الكتابة ، له صور فى القديم ، وله صور فى الحديث ، ولا ينحاز به الى أى من الجهتين ، لكنه يظل منحازا لشكل خاص من الكتابة يحافظ على أسس القديم كله ، ويفتح الباب لاجتهادات الجديد ، لكنه يظل بين قدر محدد من المحافظة ، وقدر آخر من الجديد ، يتجاهل الامكانات غير المحدودة لتشكل الكتابة الشعرية ، وينتهى به الأمر الى الانحياز الكامل لنمط وسط ، ويغلق الباب أمام احتمالات المستقبل التى يستطيع الابداع أن يفجرها ، وأن يقتحمها ، بلا حدود ·

ـ ٤ ـ

حازم القرطاجنى

(أ) عول حازم القرطاجنى تعويلا كبيرا فى كتابه : « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » على فهمه الوظيفى للابداع الشعـرى ، فانتهت عناوين جميع المناهج (الأبواب) التى ينقسم اليها بعبارة « من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها » ، لم يفلت من هذه العبارة منهج واحد · والدلالة الواضحة لها أن جميع مسائل البلاغة ، وقضايا الأدب ، تستمد قيمتها من أنها تفضى بالمبدع الى التأثير فى النفوس ايجابا أو سلبا · أما الايجاب فيدفع النفس الى طلب الشىء أو حبه ، وأما السلب فيدفعها الى الهرب منه أو كراهيته · وليس هذا الفهم الوظيفى الا مظهرا من مظاهر الفهم التجريبى للابداع ·

وليست هذه العبارة فى عناوين المناهج العلامة الوحيدة على حضور مفهوم الابداع الفنى فى جميع أجزاء الكتاب ، لكن حازم قد خص الابداع بمنهجين فى قسمين من كتابـه تخصيصا مبـاشرا · ففى القسم الثانى الخاص بالمعانى جعل المنهج الثانى فيه خاصا بطرق اجتلاب المعـانى ، وفكرة الاجتلاب ذات صلة حميمة بفكرة الابداع · وفى القسم الثالث الخاص بالنظم جعل المنهج الأول فيه خاصا بالابانة عن قواعد الصناعة النظمية والمآخذ التى هى مداخل اليها ، وما تعتبر به أحوال الصنعة فى جميع ذلك من حيث تكون ملائمة للنفوس أو منافرة لها · واذا لاحظنا أن كلمة النظم دلالتها مستغرقة تماما فى مفهوم الابداع (٧٧٠) ، فسوف يظهر أن القسم الثالث كله حميم الصلة بفكرة الابداع مستغرق فيها · ولم يصلنا القسم الأول من لكتاب ، والراجح أنه خاص بالألفاظ · وليس مستبعدا أن يكون هذا القسم المفقود مشغولا بالابداع اللفظى الى حـد بعيد · أما القسم الرابع ـ وهو فى الطرق الشعرية ـ فانه مرتبط بتصور حازم لمراحل الابداع ارتباطا قويا · وبهذا يظهر أن الدور الذى يلعبه

---

(٧٧٠) يرى د· منصور عبد الرحمن أن النظم عند حازم شامل للصناعة الشعرية كلها · انظر له : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٨٠ م ـ ص ٨٨ ·

مفهوم الابداع الفنى فى بناء مشروع حازم النقدى والبلاغى دور مركزى أساسى .

ومع تركيز النظم على المنهج الثانى من القسم الثانى ، والمنهج الأول من القسم الثانى ، فى سياق تحليل بنية الخطاب النقدى عند حازم بوصفه خطابا منهجيا ، يظهر لنا أن حازما كان يعول على الفهم التجريبى للابداع الذى يؤول فيه الى نشاط طبعى صناعى ، ويهيب بعلم نفس الملكات لفهم جانبه النفسى ، وبالتصور البيئى الجغرافى القديم لفهم جانبه الاجتماعى .

ولقد لاحظ الدكتور عاطف جودة اتباع حازم للمنهج النفسى القائم على فكرة الملكات ، ورأى فيه نظرة جشطلتية ، ونزعة ترابطية آخذة بفكرة التجارب واللحظات المنفصلة ، المبنية على قانون التداعى وما ينتظم من مبادىء الزمان والمكان والعلية ، فى اطار مذاهب المفكرين المسلمين فى العصر الوسيط ، وفى سياق الأخذ بأفكار نفسية وأخرى فلسفية ، تؤول الى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقويم الوقائع الجزئية ، واعتماد الادراك الحسى أصلا لما ينشىء خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون التخيل تبعا للادراك ، فان لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هى حسية مشهودة (٧٧١) . وفى هذا المام دقيق بالخطوط العامة لمنهج حازم فى فهم الابداع .

وأول علامات عناية حازم بالملكة دعوته الى التعليم ، مستدلا على دعوته بأن العرب المشهورة بجودة الطباع « لنشئهم على الرياضة واستجداد المواضع وانتجاع الرياض العوازب » كانت لا تستغنى عن التعليم والرواية والدربة (٧٧٢) . وفى هذه الدعوة احتفال بتنمية الملكة ، وأخذ بالتفسير البيئى الاجتماعى ، فالبيئة الصحراوية أنشأت العرب على الرياضة والتنقل والحلول بالمواطن الجميلة ، والملكة بهذا تتكون بيئيا ، وتنمو صناعيا بالتعلم .

وحازم مهتم بطرق المعرفة بما توجد المعانى معه حاضرة منتظمة فى الذهن ،فيدرس مهيئات وأدوات وبواعث نظم الشعر التى يتم تحصيلها

---

(٧٧١) د. عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ص ١٨٠ ، ١٨٨ ـ ١٨٩ . ولقد ذهب الى أن حازم فى نظريته فى الخيال الفنى لم ينته الى تصور واحد متسق مع نفسه ، لأنه كان شديد التردد بين النظرة الجشطلتية والنزعة الترابطية . والواقع أنه موقفه محسوم بلا تردد ، والأرجح أنه كان كثير التردد « على » سيكولوجية الملكات بما فيها من ترابطية وشىء من الجشطلتية ، لا التردد « فيها »

(٧٧٢) حازم : منهاج البلغاء ـ تح : الحبيب بن خوجة ـ مصدر سابق ـ ص ٢٧ .

بيئيا بالنشء في بقعة معتدلة الهواء حسنة الوضع ، طيبة المطاعم ، أنيقة المناظر ، وبالترعرع بين الفصحاء · وفكرة الهواء المعتدل ، وفكرة الصحراء، لهما امتداد في التقسيم الهليومورفي للكون الى عناصر : الماء والهواء ، والتراب ، والنار · ومهيئات الشعر عند حازم اثنان : الطبع والتعلم : وأدواته تنقسم الى علوم الألفاظ وعلوم المعاني · وبواعثه تنقسم الى اطراب والى آمال · ويحتاج هذا كله الى ثلاث قوى : حافظة ، ومائزة ، وصانعة (٧٧٣) · ويبدو أن بناء كتاب حازم يعتمد أصلا على تصوره لأدوات الشعر ، وبواعثه ، وقواه · فلعل القسم الأول يغطي علوم الألفاظ، أما الثاني ففي المعاني ، وأما الثالث ففي قواه النظمية ، وأما الرابع فمع خضوعه لتصور حازم لمراحل الابداع فهو يغطي تحول بواعث الشعر الى أغراض للقول ، وطرق فيه ·

والنظم عند حازم « صناعة آلتها الطبع » ، وكلمة الآلة تكشف الفهم الأدوي الوظيفي للطبع · أما الطبع فهو « استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام » ، وفي هذا علامة واضحة على الفهم النفسي للابداع · أما الاستكمال فهو تحصيل علم تنشأ عنه قوة على الصوغ والابداع بحسبه عملا · فمفهوم القوة ، أو الملكة ، يجمع بين العلم والعمل في اهاب واحد · واتساقا مع التعويل على علم نفس الملكات يعلق حازم النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه « بقوى فكرية واهتداءات خاطرية » هي بالاجمال عشر قوى (٧٧٤) · والقوة الأولى من العشر هي القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة · ولقد نوه حازم بهذه القوة في موضع آخر ، وأشار الى أن النفوس لا تكاد تميز بين المطبوع من المتطبع ازاءها (٧٧٥) ، وهي اشارة تؤذن بأن المراد بها قدرة المبدع على تلبس حالة ليست له على الحقيقة ، كأن يبدو صاحب النسيب كأنه فقد محبوبة حقا وان لم يفقد محبوبته ، أو لم تكن له واحدة · أما القوة العاشرة فهي المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر الى نفس الكلام وبالنسبة الى الموضع الموقع فيه الكلام · وهذه هي القوة الوحيدة من العشر التي يورد فيها احدى القوى الثلاث الضرورية للابداع : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة · أما القوى الثماني الباقية فتتدرج مع مراحل الابداع من تصور الكليات، الى تصور صورة القصيدة ، الى تخيل المعاني ، والى ملاحظة وجوه تناسبها ، الى التهدي الى العبارات الحسنة ، الى وزنها ، الى الالتفات والخروج من حيز الى آخر ، الى تحسين

---

(٧٧٣) نفسه — ص ٤٠ — ٤٣ ·

(٧٧٤) انظر تفصيلها مع تعريف النظم في المنهاج ١٩٩ — ٢٠١ ·

(٧٧٥) نفسه — ص ٣٤١ ·

وصل الفصول والأبيات • وفى الامكان اظهار دور القوة الصانعة والقوة المائزة فى كل مرحلة من هذه المراحل — ان لم نقل قوى وليست مراحل • فكأن هذه القوى التسع — باستثناء العاشرة — قوى فرعية عن القوى الثلاث الكبرى ، وان لم يحدد كيف يفترعها عن القوى الكبرى • حتى القوة العاشرة يمكن القول انها قوة فرعية وليست القوة المائزة الكبيرة • وبغض النظر عن عدم تحديد حازم لمنطقه فى التفريع فاننا نفهم أنه يرى فيها قوى فرعية تتعلق بالنظم فحسب ، والنظم مقيد بالألفاظ — كما يرى حازم فى موضع آخر(٧٧٦) — بمعنى أنه المستوى من الابداع الذى يحول القوى الى كيانات لفظية • ومن الجدير بالابراز أن القوى التى تقوم على النظم تتدرج من الكل الى الأجزاء بما يكشف عن مظهر من الجشطلتية لا ينكر •

وفى موضع ثالث يورد حازم نمطا مختلفا للقوى ، اذ يقرر أن للشاعر المروى أربعة مواطن :

١ — قبل الشروع فى النظم فالغناء فيه لقوة التخيل •

٢ — فى حال الشروع فالغناء فيه للقوة الناظمة تعينها اللغة وجودة التصرف •

٣ — عند الفراغ والغناء فيه للقوة الملاحظة يعينها حفظ اللغة وجودة التصرف •

٤ — بعد الفراغ بتراخ عن زمان القول يستكمل معانى النظم وأغراضه ومقاصده بمعان خارجة عنه والغناء فيه للقوة المستقصية الملتفتة ويعينها حفظ المعانى والتواريخ وضروب المعارف (٧٧٧) •

أما عن قوة التخيل فهى القوة الأولى من القوى العشر للمنظم • أما القوة الناظمة فلعلها القوى الثمانى التالية ، ولعل هذه القوى تساوى القوة الصانعة من القوى الكبرى ولعلها القوة العاشرة من النظم • أما القوى المستقصية الملتفتة فتبدو فرعا من القوة الصانعة بالذكر لأن المروى تتكون له هذه القوة على نحو خاص لشدة اهتمامه باستقصاء القول ، واستيفاء الأقسام ، وحسن الالتفات والخروج من معنى الى آخر •

ومن الممكن أن تخرج من دراسة قوى الابداع عند حازم بأنه قد تصورها تصورا غير دقيق أو متماسك ، وهذا غير صحيح • حازم قد ميز بين القوى الكبرى بما لايحتاج الى شرح • أما عن تفريعاتها فانما من

---

(٧٧٦) نفسه — ٣٦٣ •

(٧٧٧) نفسه — ص ٢١٤ •

ترجع الى مفهوم القوة . انها ملكة تتحصل عن علم ودربة لتصل الى العمل. فاذا وجه المروى اهتمامه بمعارف محددة نشأت له قوى مبدعة خاصة . فالملكة يلمح فيها حازم عن بعد امكانية النشوء والارتقاء والتنوع معا ، معلقا هذا كله على العلم والدربة . فحازم لا يريد أن يضع بناء دقيقا للقوى حتى لا يفسد جوهر القوة من حيث هى ملكة ناشئة عن تحصيل .

وقد نسرع فنقول ان حازما يتأثر خطى ابن سينا فى القول بالملكات. الواقع أن هناك اختلافا بين حازم وابن سينا . فحازم لم يتوغل فى تقسيم النفس الى نباتية ، وحيوانية ، وانسانية . ولم يرد النباتية الى قواها ، الغاذية والمنمية ، والمولدة . ولم يرد الحيوانية الى قواها المحركة والمدركة. ولا تجد عنده تحليلا للقوى المحركة الى نزوعية شهوانية أو غضبية ، أو الى فاعلة تنبعث فى الأعصاب والعضلات . ولم يشغل حازم نفسه بالتمييز بين القوة المدركة من خارج وهى الحواس الخمس ، والقوى المدركة من باطن وهى الحس المشترك ، والخيال أو المصورة ، والمتخيلة أو المفكرة ، والوهمية والحافظة أو الذاكرة (٧٧٨) . ولا يتقصى حازم قوى النفس الناطقة التى تناظر قوى النفس الحيوانية ، أو النظرية التى تتدرج فى مراتب هرمية للعقل النظرى من العقل الهيولانى ، الى العقل بالملكة ، الى العقل بالفعل ، الى العقل المستفاد (٧٧٩) ، حازم لا يستغرقه هذا كله قد يسلم به ، لكنه مشغول باضافة يضيفها الى ابن سينا والى أرسطو من قبله . فقد أشار الى أن أرسطو يستقى كلامه عن الشعر من شعر اليونان المختلف عن شعر العرب اختلافا جوهريا ، والى أن ابن سينا قد حاول أن يستنبط قوانين الشعر من شعر العرب ولغتهم ، أما عن حازم فقد ذكر « من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار اليه أبو على ابن سينا » (٧٨٠) . وفى هذه الجملة اشعار بأنه يضيف الى ابن سينا الكثير محاولا أن يلتزم بالاطار الذى وضعه أستاذه .

من الخطأ ، اذا ، أن نلتمس فهم بناء القوى عند حازم برده الى ابن سينا . الأصوب أن نلتمسه برده الى تصور حازم للابداع الفنى . لقد طرح حازم ثلاث قوى : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، لأن الابداع

---

(٧٧٨) انظر د. محمد عاطف العراقى ، دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق ــ دار المعارف ــ ط ١٩٧٢ م ــ ص ص ٦٠ ــ ١٧٦ ــ وانظر د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ــ ص ص ٢٨ ــ ٢٣ .

(٧٧٩) انظر : د. محمد السيد نعيم ود. عوض الله جاد حجازى فى الفلسفة الاسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية ــ ط ١ ــ ص ص ٢٣٦ ــ ٢٣٨ .

(٧٨٠) المنهاج ــ ص ــ ٧ ــ وقد نوه د. منصور عبد الرحمن باضافة حازم الى ابن سينا وأرسطو . انظر مصادر التفكير النقدى والبلاغى ــ ص ٧٣ ــ ٧٤ .

عنده — فى المستوى العام الذى يشمل لحظات الانتاج وما قبلها وما بعدها ـ يحتاج الى تعلم (حفظ) لا قيمة له الا اذا انتهى الى القدرة على تمييز الشعر الجميل (قياسا على المحفوظ المختار) من الشعر الردىء ، مما يولد القدرة على انتاج شعر جميل ٠

أما عن قوى النظم العشر فهى تابعة لتصوره لمراحل الابداع ، فكلما تتولد صعوبة تتولد قوة خاصة بحلها ٠ كذلك الأمر مع قوى الروية فهى قوى خاصة لحل الصعوبات الخاصة بالمروين ٠ فالمعرفة بالقوى تتولد عن ممارسة المعرفة التجريبية بالشعر وأحواله ٠ وحازم يتدرج فى المعرفة من العام الى الخاص ٠ فيبدأ بالقوى الثلاث الكبرى ، وهى قوى شخصية ، تمثل سمات للطبع ، وهى شبيهة بالجانب النظرى من الابداع ٠ أما قوى النظم فهى قوى عملية تتعلق بلحظات الانتاج ٠ وقوى الروية أشد خصوصية من قوى النظم لتعلقها بنوع محدد من مشكلات الابداع ٠

ومن الواضح أن بناء القوى عند حازم متصل بآليات الابداع لديه ٠ تعتمد هذه الآليات على ركيزة من المحفوظ ، والحركة فيها تنتقل من الحفظ الى التمييز الى الانتاج ٠ والتعويل على الذاكرة منطلقا للحركة تعويل ملحوظ ٠ ولقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن ذاكرة الشاعر عند حازم أشبه بالأدراج التى تترتب فيها الأشياء وتحفظ فحسب (٧٨١) ٠ وهذا صحيح بالنسبة للحافظة ذاتها ٠ لكن المحفوظ سرعان ما يصبح مادة لقوتى التمييز والصناعة فيفقد سكونه فى الأدراج ، ويصير الابداع كله انتاجا لكلام من كلام — أو كما يقول الجماليون المعاصرون : ان الشعر يصنع من الشعر (٧٨٢) ٠ فالشاعر بفضل قدرته على التشبه بما ليس فيه (وهذا مناط وصفه بالكذب) يستحضر أجمل ما قاله الشعراء فى غرضه ، يجده فى حافظته تفاريق مبثوثة فى أشعارهم ، « فيحضر ما كان بهذا الوصف فى خاطره ، ويسلط الفكر والتصور على استبانة الطرق التى من أجلها حسن الكلام فى منحاه وأسلوبه ومنزعه ٠ فاذا استبان تلك الطرق ٠٠٠ استظهر بالقوة على التشبيه على انتهاج مثل تلك الطرق فى كلامه ، ونصب ما قام بخاطره من تصورها تمثالا يصوغ كلامه بحسبه ومنوالا ينسج نظامه عليه » (٧٨٣) ٠ وربما أضاف الشاعر شيئا لم يقله أحد قبله ، تهدى اليه بقدرته الخاصة ٠ ومع هذا يظل الابداع انتاج كلام

---

(٧٨١) انظر د٠ جابر عصفور : الصورة الفنية — ص ٩٧ ٠ وانظر عبارة حازم التى استقى منها د٠ عصفور هذا الوصف فى المنهاج ص ٩٥ ٠

(٧٨٢) د٠ مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربى — دار الأندلس — ط ٢ — ١٩٨١ م — ص ٢١٥ ٠

(٧٨٣) المنهاج : ص ٣٤٢ ٠

من كلام ايجابا بمحاكاة النماذج الجميلة ، وسلبا بادراك النقص فيها ، والمساحات التى لم يتحرك فيها خيال الشعراء قبله فيرودها • وآلية الابداع تظل حركة من الحفظ الى الصناعة بوساطة القدرة على التمييز •

ولقد وقف الدكتور منصور عبد الرحمن عند تعليق حازم على وصية أبى تمام للبحترى وخرج من هذا التعليق بأن الابداع الشعرى عند حازم يتم على مراحل : الأولى : مرحلة التهيؤ ، والثانية : مرحلة الفكر ، والثالثة: مرحلة التعبير عن الأفكار الجزئية ، والرابعة مرحلة توزيع العبارات على فصول القصيدة ، والخامسة : مرحلة اخراج هذه الأفكار والمعانى فى ثوب مناسب من الوزن (٧٨٤) • وقد يكون هذا التقسيم صحيحا ، وان لم يكن شاملا على الأقل للمرحلة التى ذكرها حازم ــ فى موضع آخر ــ بعد فراغ الشاعر بتراخ عن زمان القول •

والتأمل الدقيق لتعليق حازم يكشف عن أنه لم يقصد تقسيم مراحل الابداع عموما ، لكنه خطاب توجيهى للشاعر « اذا قصد الروية » ، فهو حديث عن الروية فحسب لا عن الابـداع بجميع أنماطـه • وحازم فيه مشغول بحركة المبدع من الحفظ الى الصناعة ، وان كانت قوة التمييز ليست ذات حضور كاف فى هذا الموضع • والشاعر عند حازم « اذا اعتمد ما أمره به أبو تمام من اختيار الوقت المساعد واجمام الخاطر والتعرض للبواعث على قول الشعر والميل مع الخاطر كيف مال فحقيق عليه اذا قصد الروية أن يحضر مقصده فى خياله وذهنه والمعانى التى هى عمدة له بالنسبة الى غرضه ومقصده •• الخ » (٧٨٥) فحركة الابداع ، واشتعال الجذوة ، انما يبدآن باستحضار الكامن المحفوظ من المعانى التى هى عمدة الغرض •

ولا ينكر من يتعرض لتحليل الخطاب النقدى عند حازم أنه يتضمن تتابعا زمنيا للابداع ، نلمسه فى تقسيمه المتـدرج لقوى النظم ولقوى الروية • وهذا التحليل الرأسى أو الزمنى ملموس فى قوى الروية على نحو خاص فى عبارات من مثل : « قبل الشروع فى النظم » ، و « فى حال الشروع » ، و « عنـــد الفراغ » ، و « بعـــد الفراغ بتـــراخ عن زمان القول » • وأحوال المخيلين عند حازم : « ثمانية لكل واحـدة فى زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها » (٧٨٦) • وبعد أن يوردها يقول : « فعلى

---

(٧٨٤) د• منصور عبد الرحمن : التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى ــ ص ٣٤٥ ، ٣٤٦ •

(٧٨٥) المنهاج : ص ٢٠٤ •

(٧٨٦) نفسه ــ ص ١٠٩ •

هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر » (٧٨٧) · لكن حازما مع هذا التحليل الزمنى لم يضع تقسيما نهائيا لمراحل الابداع بسبب شعوره بأن أنماط الابداع تتنوع ، فصناعة « مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج بردا من يومه وتارة حلة من عامه ، ولكل قيمته · وانما يظن أن ليس بين أنماط الكلام هذا التفاوت من جهل لطائف الكلام وخفيت عليه أسرار النظم » (٧٨٨) فهناك نمط يقع فى يوم ، وآخر فى عام ، وفى الأول لانكاد نستوضح التتابع الزمنى ، فبراعة الطبع قد تعفى بسرعته على هذا التمايز دون أن تلغيه ·

كذلك فان التداخل بين القوى الثلاث الكبرى : الحافظة ، والمائزة ، والصانعة ، وما بينها من علاقات لا تنفد ، يجعل تحليل آلية الابداع على المستوى الأفقى الذى تتجاور فيه هذه القوى لا يكشف بوضوح عن دور كل منها على مستويات النص الكبرى : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والطرق الشعرية ·

كما أن تمييز حازم بين نمطى الابداع الكبيرين : البديهة ، والروية مسئول عن عدم تحويله لادراكه الزمنى للابداع الى تقسيم حاسم لمراحل الابداع ·

وبالاجمال فان علم نفس القوى مناط تفسير حازم للجانب النفسى من الابداع · لكن هذا الجانب النفسى ليس بمعزل عن الجانب الاجتماعى· فمفهوم الملكة له أصول ممتدة فى الجغرافيا البيئية · فالملكة من بعض الوجوه حصيلة ظروف البيئة بهوائها المعتدل ، ومناظرها الجميلة ، والمشاق والمناعم التى بها · وفى هذا السياق يضع حازم تفسيرا اجتماعيا لبناء القصيدة :

> « لما كان الحنين الى المنازل المألوفة أحق البواعث بأن يكون السبب الأول الداعى الى قول الشعر ، وكان الشاعر يريد أن يقيم المعانى المحاكية لهم فى الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم فانهم أحبوا أن يجعلوا الأقاويل مرتبة ترتيبا ينزل من جهة موقعه من السمع منزلة ترتيب أحويتهم وبيوتهم على أساس أن المسموعات بالنسبة للسمع كالمرئيات للبصر فيكون اشتمال الأقاويل

---

(٧٨٧) نفسه ص ١١١ ·

(٧٨٨) نفسه والصفحة ·

على تلك المعانى التى تحاكى الاحباب مشبهها لاشتمال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكر له • ويكون ما بين المعنى والقول من الملابسة مثل ما كان بين الساكن والمسكن » (٧٨٩) •

فالقصيدة أبيات لأن الباعث الأكبر للشعر هو الحنين الى البيوت • والحنين فى البيت من القصيدة مثل المحبوب فى البيت من بيوت الناس • ومن الواضح أن الباعث هنا ذو نشأة اجتماعية برغم طبيعته النفسية •

وبنشأة الملكة نفسيا واجتماعيا يبقى النص • وحين يقول حازم : « يجب أن تكون المبادىء جزلة » (٧٩٠) ندرك أن قوة المبادىء ظهور لقوة الطبع فى النص من جهة الأسلوب • وحين يقول عن المنحى الشعرى : « فان نسبة الكلام المقول فيه اليه نسبة القلادة الى الجيد ، لأن الألفاظ والمعانى كاللآلى ، والوزن كالسلك ، والمنحى الذى هو مناط الكلام وبه ائتلافه كالجيد له » (٧٩١) • ندرك أن الشعر جمع لبلاغيات ، أو نظم لحبات عقد • فكأن حازم قد استوعب فى فهم الابداع الجانبين : ظهور سمات الطبع فى النص كمناط للابداع ، وجمع الأصباغ معا كمظهر للبراعة• وهذه الثنائية سوف تظهر بأشكال كثيرة فى خطابه النقدى ، فالغرض ، مثلا ، الذى تدار حوله القصيدة يجب أن يكون قويا لأنه أفق ظهور سمات الطبع قوة وضعفا ، أما المعانى المفترعة عنه التى ليست منه على الدقة فيجب أن تكون جميلة أو تحسينا للصياغة لأنها أصباغ وحلى • فمن بنية الابداع تنكشف ملامح بنية الخطاب النقدى عند حازم من جهات كثيرة •

(ب) لعله قد ظهر بجلاء أن مفهوم الابداع يلعب دورا كبيرا فى بناء الخطاب النقدى لحازم ، وأنه يؤول الى فهم شامل ، أو فلسفى ، يجمع بين الاعتداد بقوة الطبع وتجلياتها فى النص ، والاعتداد بالأصباغ البلاغية التى يتألف من حباتها النص • ومن هنا نستطيع المضى نحو النظر فى

---

(٧٨٩) المنهاج ـ ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠ • ولقد سبق حازم بهذا الرأى بعض المستشرقين فى ذهابهم الى أن القصيدة تتألف من أبيات متجاورة متناثرة لأن أبيات الحى وخيامه حول الشاعر متناثرة • انظر : د• منصور عبد الرحمن : التفكير النقدى والبلاغى ـ ص ٤٠٨ ومصادره هناك •

(٧٩٠) المنهاج ـ ص ٣٠٥ • أضف الى ذلك قول حازم بفكرة طبقات الشعراء وتقسيمه لهم الى ثلاث طبقات ص ٢٠١ ـ ٢٠٢ ويتفق مع هذه النقطة ما أشار اليه الدكتور منصور عبد الرحمن من أن حازما « يتخذ من الابداع فى التشبيه مقياسا يبين عن ذكاء صاحبه وحدة خاطره » التفكير النقدى والبلاغى ـ ص ٢١٩ •

(٧٩١) المنهاج ـ ص ٣٤٢ •

تحليل بنية الخطاب النقدى عند حازم ، والكشف عن طبيعة دور مفهوم الابداع الفنى فى بنائه .

وعندما ننظر فى المستوى الافقى لمشروع حازم النقدى والبلاغى يسترعى الانتباه ظاهرة غريبة تتمثل فى التزامه تكاملا تربيعيا لأفكاره . فالكتاب ينقسم الى أربعة أقسام ، والأقسام الثلاثة التى وصلتنا ينقسم كل منها الى أربعة مناهج ، ولا يستبعد أن يكون القسم المفقود من أربعة مناهج بالمثل . وهناك شواهد أخر من التربيع متناثرة فى الكتاب . وليس مستبعدا أن يرجع هذا الحرص على التربيع الى نوع من الأخذ بفكرة العلل الأربع . فاللفظ يمكن أن يعد علة مادية للشعر ، والمعنى علة غائيـة ، والنظم علة صورية ، والطرق الشعرية علة فاعلة لأنها طرق الشعراء فى الشعر . ومع ما فى هذا القياس من تجوز وشيء من التمحل فانـه غير مستبعد تماما . وما يضعف هذا التصور بحق هو صعوبة تحقيقـه فى مناهج كل قسم . وحازم لا يقدم لنا أى عون فيما وصلنا منه لترجيح هذا الاحتمال . وتزداد الصعوبة حـين نلاحظ أن موضوعـات الأقسام الأربعة تتدرج من الجزئى (اللفظ) الى الكلى (المعنى ، فالنظم ، فالطرق الشعرية) بينما نجد القسم الرابع « فى الطرق الشعرية » ـ مثلا ـ يتدرج من الكلى الى الجزئى : من الجد والهزل الى الأغراض ، الى الأساليب ، الى المنازع . وهذا كله يجعل التربيع فى كتاب حازم ظاهرة لا نملك لها تفسيرا حاسما . والمستطاع أن نقول ان حازما يبـدأ باللفظ ثم المعنى طبقا للتصور اللغوى الذى يفصل بينهما ، ثم ينتقل الى النظم وهو الوحدة التركيبية منهما ، ثم ينتقل الى الطرق الشعرية تفريعا على النظم لأن هناك طرقا متعددة فى ايقاع النظم . ومهما كان التفسير الذى ترجع اليه ظاهرة التربيع هذه فان التكامل بين الموضوعات بحيث تغطى جوانب الاهتمام النقدى بالشعر ظاهر لاينقض . وهناك أصالة واضحة من حازم فى طرح قضـايا كتابه . لا يضع حازم فصولا يلخص فيها أقوال النقاد ، ويعلق عليها ويجعلها تدور على الموضوعات المتداولة بينهم ، لكنه يضعها طبقـا لمنهجة الخاص بتربيعيته غير الواضحة .

أما على المستوى الرأسى الاستبدالى فان هناك طائفـة من المبادىء الخصبة طفقت تظهر هنا وهناك فى كل مسألة يواجهها . ويمكننا حصر هذه المبادىء فى مفهومين : مفهوم الكلام ومفهوم الطرق الشعرية . أما مفهـوم الابداع الفنى فلم يكن مصطلحا واضحا يستخدمه حازم ، ففى حديثه عن المعانى تحدث عن «اجتلاب» المعانى مشيرا الى فكرة الابداع بلفظ الاجتلاب . وفى القسم الثالث استخدم مصطلحا آخر هو « النظم » .

فمفهوم الابداع الفنى نتوصل اليه بطريق التحليل انطلاقا من التسليم بأن الخطاب النقدى لا مفر من صدوره عن تصور ما للابداع الفنى مهما كانت درجة وضوحه ، أو حضوره ، أو دقته .

ويصدر حازم فى مفهوم الكلام (الخطاب) عنده عن فهم وظيفى فيقول :

« لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلا على المعانى التى احتاج الناس الى تفاهمها بحسب احتياجهم الى معاونة بعضهم بعضا على تحصيل المنافع وازاحة المضار والى استفادتهم حقائق الأمور وافادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغى اما افادة المخاطب ، أو الاستفادة منه »(٧٩٢)

فالخطاب فى هذا النص دليل موظف لافادة أو استفادة لتأدية أو اقتضاء ، وهو تابع من حاجة بشرية . وبطريق التركيب بين التأدية والاقتضاء من جهة ، والمتكلم والمخاطب من جهة أخرى يتركب أقسام ستة من الخطاب :

١ ـ تأدية خاصة .

٢ ـ اقتضاء خاص .

٣ ـ تأدية واقتضاء معا .

٤ ـ تأديتان من المتكلم والمخاطب .

٥ ـ اقتضاءان منهما .

٦ ـ اقتضاء المتكلم وتأدية المخاطب على جهة السؤال والجواب (٧٩٣) .

فهذا تقسيم الخطاب على أساس من وظيفته . أما تقسيمه بحسب « ما يؤديه » سواء كان افادة أو استفادة ، أى بحسب طريقة الخطاب فى أداء وظيفته فهو قسمان : « قسم فيه الاستدلال ، وقسم الاستدلال فيه » (٧٩٤) . وعلى غموض هذا التقسيم فاننا نستطيع أن نشرحه بأنه تمييز بين ما هو استدلال ، وما هو غاية نستدل لها . ولنعرض على ذلك مثالا صناعيا نضعه : فاذا قلت : « أرى الحقيقة واضحة وضوح الشمس »

---

(٧٩٢) المنهاج : ص ٣٤٤ .
(٧٩٣) نفسه : ص ٣٤٥ ـ ٣٤٦ .
(٧٩٤) المنهاج : ص ٣٤٥ .

فان الافادة هنا هى وضوح الحقيقة ، أما فعل الرؤية ، وتشبيه الحقيقة بالشمس الواضحة ، فهما استدلالان عليها • لم يضرب حازم هذا المثل لكنه يعين على فهمه • ويعين على تبين صدى قسمى الابداع اللذين أشرنا اليهما من قبل ، فالافادة تعكس فعل الطبع بجميع سماته ، أما الاستدلال فهو أصباغ وتحسين وصنعة •

ومن الجدير بالتنبيه أن قول حازم بالافادة أو الاستفادة لا يعنى ايمانه بحضور المتكلم والمخاطب فى القول حضورا قويا ، فالتركيز على القول نفسه بوصف الافادة موضوع تشكل القول • يقول حازم :

« والحيلة فيما يرجع اليه القول والى المقول فيه وهى محاكاته وتخييله بما يرجع اليه أو بما هى مثال لما يرجع اليه هما عمودا هذه الصناعة ، ومما يرجع الى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها » (٧٩٥) •

فحازم صريح فى أن القول فوق القائلين ، فالقول عمود الصناعة ، أما القائل والمقول له فينزاحان فى خطابه النقدى الى مستوى الأعوان والدعامات • أما « ما يرجع اليه القول » فهو الغرض أو الافادة ، وهى فى المثال الصناعى السابق « وضوح » الحقيقة • أما « المقول فيه » ، فهو موضوع القول ـ أو « جهته » بمصطلح حازم ـ أى « الحقيقة » ذاتها • وأما التخييل « بما يرجع اليه » فهو استخدام لفظى الحقيقة والوضوح ، وأما التخييل « بما هو مثال لما يرجع اليه » فهو « الشمس » مثالا وتشبيها للحقيقة ، وفعل « الرؤية » مثالا على الوضوح • فالنص حافل بالثنائيات ، وكلها تفضى بنا الى ثنائية الأصلى ـ الثانوى • وحازم يقرر أن القول جوهر وعمود الصناعة ، أما المتكلم والمستقبل فأعوان ودعامات أو ثانويات • القول جوهر الاهتمام بافادته (غرضه) ، وبموضوعه (جهته) والتخييل الذى لاذ به حازم طويلا مجال نشاطه هو ميدان القول الفسيح بما فيه من أصلى وثانوى •

وبالاجمال فالخطاب عند حازم أربعة أركان :

(الافادة) ما يرجع اليه القول (الغرض)

↑↓ ↑↓

المقول له القائل

↑↓ ↑↓

(الموضوع) المقول فيه (الجهة)

---

(٧٩٥) نفسه : ص ٣٤٦ •

ومن الجلى أن مخطط الخطاب الذى نضعه تلخيصا لحازم يستدعى مخطط الخطاب فى العلم الحديث عند رومان جاكوبسون • والامر المفيد فى فهم حازم ، من وجهة نظر تخطيط جاكوبسان ، هو التركيز والالحاح على تحليل الرسالة فى ذاتها ، واقتراع الوظيفة الجمالية للرسالة عن دور الأسلوب ، وطريقة التبليغ ، وارادة التأثير الفنى ، كما هم فيها • لكن تحليل حازم غير ملم بفكرة السياق ، أو فكرة الشفرة ، أو ملاحظة قناة الاتصال ، أو الرابط النفسى الذى يسمح باقامة الاتصال بين المرسل والمستقبل (٧٩٦) •

ويظهر من النص السابق لحازم أن فكرة المحاكاة والتخييل جزء لا يتجزأ من مفهوم الخطاب عنده • ومنذ فسر الفارابى المحاكاة الأرسطية بالتخييل (٧٩٧) ، ومنذ أذاع ابن سينا كلمة التخييل مقترنة بالمحاكاة (٧٩٨) ، ودون الالتفات الى اضافة ابن رشد التشبيه الى التخييل لما فى التشبيه من معنى المحاكاة (٧٩٩) ، أصبح الطريق ممهدا لحازم ليستعمل كلمة التخييل مقترنة بكلمة المحاكاة ومفسرة لها (٨٠٠) • وحب المحاكاة عند حازم غريزة (٨٠١) ، وفى هذا عود الى فكرة الوفاء بالحاجات البشرية التى كانت أساس فهمه الوظيفى للخطاب • ولأنها غريزة فان النفوس تلتذ بتخيل الصور المستقبحة اذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هى أمثلة له (٨٠٢) • أما السبب فى حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية (اللغة الأدبية) فان الأقاويل الشعرية أشد الأقاويل تحريكا (تأثيرا) للنفوس لأنها أشد افصاحا عما به علقة الأغراض الانسانية (٨٠٣) • والافصاح ههنا يشير ــ كما هو واضح ــ الى التخييل • من هنا نقول ان فكرة التخييل مشوبة بفكرة التبيين التى أعطاها الجاحظ اهتمامه • والاشارة هنا الى الأغراض الانسانية تؤوب بنا الى فكرتى الافادة والاستفادة السابقتين • ووجه تميز الأقاويل الشعرية أن محصول ما عداها ايقاع تعريف أو تصديق ، أو اثبات شىء

---

(٧٩٦) انظر فى تحليل جاكوبسون للخطاب د• صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ــ الأنجلو المصرية ــ ط ٢ ــ ١٩٨٠ م ــ ص ص ٣٨٣ ــ ٣٨٥ • وقارن ب د• تمام حسان : الأصول ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٨٢ م ــ ص ص ٣٨٦ ــ ٣٨٧ •

(٧٩٧) د• عاطف جودة : الخيال : مفهوماته ووظائفه ــ ص ١٤٨ •

(٧٩٨) نفسه ــ ص ١٥٥ •

(٧٩٩) نفسه ــ ١٥٦ •

(٨٠٠) د• منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى ــ ص ٢٧٨ •

(٨٠١) المنهاج : ص ١١٦ •

(٨٠٢) نفسه : ص ١١٧ •

(٨٠٣) نفسه : ص ١١٨ •

أو ابطاله ،أو التعريف بماهيته وحقيقته ، بما لاتشتد علقته بالأغراض أو لا تكون علقته بالجملة (٨٠٤) · ويتوقف تأثير المحاكاة فى النفوس على حسب :

١ ــ ما تكون عليه درجة الابداع فى المحاكاة ·

٢ ــ وما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها ·

٣ ــ وما تكون عليه النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها (٨٠٥)·

ولقد عد حازم ــ اتساقا مع موقع التخييل من نظرية الخطاب بوصفه افادة أو تبيينا ــ الشعر كلاما مخيلا موزونا مختصا فى لسان العرب بالتقفية ملتئما من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها ــ بما هى شعر ــ الا التخييل · وذهب الى أن التخييل يقع فى اللفظ ، والمعنى ، والوزن ، والأسلوب جميعا ، والى أن تخييل المعنى من جهة اللفظ هو التخييل الضرورى ، وسائر التخاييل أكيدة ومستحبة وليست ضرورية (٨٠٦) · وفى هذا عود الى ثنائية الأصلى والثانوى السابقة فى مفهوم الكلام · ومن هذه الثنائية تمييزه بين التخييل الأول وهو تخيل المقول فيه بالقول (أى تخييل الموضوع المستهدف نفسه) وهو يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخييلات الثوانى وهى تخيل أشياء فى المقول فيه وفى القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه ، وهى تجرى مجرى النقوش فى الصور والتوشية فى الأثواب والتفصيل فى فرائد العقود وأحجارها (٨٠٧) · فالأصل فى ذلك كله ثنائية مستويى الخطاب ، التى تنبع بدورها من ثنائية الطبع ــ الصنعة فى مفهوم الابداع الفنى ، تلك النقيضة دائمة التوتر ·

ولقد قسم حازم أحوال المخيلين فى التخييل (الابداع ــ التبيين ــ انتاج الدلالة) الى ثمانية أحوال مرتبة زمنيا :

١ ــ تخيل المقاصد الكلية ،

٢ ــ تخيل طريق وأساليب المقاصد ،

٣ ــ تخيل ترتيب المعانى فى الأساليب ،

---

(٨٠٤) نفسه : ١١٩ ــ ١٢١ والمراد « بالجملة » كل ما هو كلى فى القول ·

(٨٠٥) المنهاج : ص ١٢١ ·

(٨٠٦) نفسه : ص ٨٩ ·

(٨٠٧) نفسه : ص ٩٣ ·

٤ ـ تخيل تشكل المعانى فى عبارات تقوم فى الخاطر ٠ وهذه (أربع) أحوال فى التخاييل الكلية تقع كلها فى الذهن ٠

٥ ـ تخيل المعانى معنى معنى بحسب الغرض ،

٦ ـ تخيل زينة المعنى ٠

٧ ـ فى الوزن ،

٨ ـ فى سد ثلمات الوزن٠وهذه أحوال التخاييل الجزئية (٨٠٨) ٠

وبالمقارنة بقوى النظم العشر يظهر توازيهما وتساويهما الى حد كبير٠ وأحوال التخييل لا ينقصها القوة الأولى من القوى العشر وهى القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية بما يجرى عليها ، لأن تخيل المقاصد الكلية يكون بها ٠ أما القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه ، فواضح أنها قوة مستقلة ، لأن قوة التخييل فرع القوة الصانعة من القوى الثلاث الكبرى ٠

وهذا التوازى والتساوى علامة على الصلة القوية بين فكرة التخييل كجزء ، وفكرة الخطاب ككل من جهة ، وفكرة الابداع الفنى من جهة أخرى٠ وما انفصال الكلى والجزئى (مع تربيعهما) فى أحوال التخييل الا علامة انفصال الأصلى والثانوى فى الخطاب ، والطبع والصنعة فى الابداع ، فمحاولة التوفيق لم تلغ النقيضة ٠

لقد استخدم حازم مفهومه للكلام فى جميع مناهج الكتاب ، واشترط فى جميع مستوياته : اللفظ ، والمعنى ، والنظم ، والأسلوب ، التأثير فى النفس بملاءمتها أو منافرتها ، وجعل التخييل مفتاحا لحل قضايا البلاغة والنقد بما فى ذلك مسائل العروض والقوافى ٠

وحظ مفهوم حازم للطرق الشعرية مثل حظ مفهومه للكلام ، فظهر هنا وهناك فى الكتاب فى تضاعيف مسائله وقضاياه ٠ وحازم يتحدث عنها فى كل موضع بوصفها طرقا للشعر ، أى أنه يراها طرقا للرسالة ذاتها لا للمرسلين ٠ هذا الفهم يتسق مع تركيز حازم على تحليل القول الذى أشرنا اليه من قبل ٠

وطرق الشعر تتدرج فى مناهج أربعة : الأول فى التمييز بين الجد والهزل ، والثانى فى فنون الأغراض ، وفيهما يستخدم حازم مصطلح « طرق الشعر » ٠ أما الثالث ففى « الأساليب الشعرية » ، والرابع فى

(٨٠٨) نفسه : ص ١٠٩ ـ ١١١ ٠

« المنازع الشعرية » ، وعلى اقترابه فيهما من المرسلين الا أنها تظل أساليب ومنازع الشعر . وطرق الشعر تشمل الأمور الأربعة المتدرجة من الكلى الى الجزئى .

أما التمييز بين الجد والهزل فهو التفسير العربى لتمييز أرسطو بين الكوميديا والتراجيديا ، وكما فسر العرب المحاكاة الأرسطية بفكرة التخييل والتشبيه ، وهو تحويل للمفهوم اليونانى الى مفهوم عربى ، فان التمييز بين الجد والهزل يتحول بالتراجيديا والكوميديا الى ثنائية تناسب الشعر القائم على المدح والهجاء ، والتعازى ، والتهانى . ولقد انتهى حازم فى دراسته لفنون الأغراض الى أن « ... أمهات الطرق الشعرية أربع : وهى التهانى وما معها ، والتعازى وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجى وما معها ، وأن كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث عليه الاكتراث ، والى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا » (٨٠٩) فتصور طرق الشعر ليس بمعزل عن البواعث من حيث تشير الى مفهوم الابداع الفنى .

ويميز حازم فى حديثه عن الطرق الشعرية بين طائفة من المصطلحات . يقول حازم :

« لما كانت الأغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعانى والمقاصد ، وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وما جرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيأة تسمى الأسلوب ، وجب أن تكون نسبة الأسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الألفاظ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة . فكان بمنزلة النظم فى الألفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة

---

(٨٠٩) المنهاج : ص ٣٤١ .

عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب » (٨١٠) ٠

أما الأغراض فهى أمهات الطرق الشعرية الأربع السابقة ٠ وهى أكبر من المعانى لأن المعانى تقع فيها ، وهو ما يدل على أن المعنى مصطلح مقصور على دلالات الجمل وليس شاملا لجميع أبعاد الدلالة ٠ ولكل معنى مقصد ، فالمعنى الواحد قد يقع فيه مقاصد مختلفة ، لذا فالمعنى بدوره أكبر من المقصد ٠ واستمرارا للانتقال من الدوائر الأكبر الى الأصغر الواقعة فيها يشير النص الى الجهة ٠ والمراد بالجهة الأشياء المقصود وصفها أو الاخبار عنها كالمحبوب ، والخيال ، والطلول ، ويوم النوى ٠ وكعادة حازم فى التقسيم الثنائى يقسم الجهة ـ فى موضع آخر ـ الى ضربين : أحدهما مقصود لنفسه متعلق بغرض القول ، والآخر متعلق بشيء متعلق بالغرض (٨١١) ٠ وفى هذا عود الى ثنائية الأصلى والثانوى ذات العمق فى مفهوم الابداع الفنى ٠

ويستمد حازم مفهوم الأسلوب من مفهوم الكلام ، فيذهب الى أن الكلام ثلاثة أنواع بحسب أنواع النفوس : فمنه ما يوافق أغراض النفوس الضعيفة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس الخشنة ، ومنه ما يوافق أغراض النفوس المقبلة على ما يبسط أنسها (٨١٢) ٠ فاذا لاحظنا أن الضعف ، والخشونة ، والاقبال على الأنس ، سمات للطبع ، نرى أن الأسلوب مظهر لكون النص مرآة تعكس سمات الطبع ٠ وعلى أساس من هذه الأساليب الثلاثة يتركب عشرة أنحاء من الأساليب « يختلف الناس فيما تميل بهم أهواؤهم اليه من ذلك بحسب اختلاف طباعهم » ٠ وهذه الأساليب العشرة هى :

١ ـ أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقة المحضة ٠

٢ ـ أو على الخشونة المحضة ٠

٣ ـ أو على المتوسط بينهما ٠

٤ ـ أو على الرقابة ويشوبه بعض ما هو راجع الى الأسلوب الوسط ٠

٥ ـ أو على الوسط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الرقة ٠

٦ ـ أو بعض ما هو راجع الى الخشونة ٠

---

(٨١٠) نفسه : ص ٣٦٣ ٠
(٨١١) المنهاج : ص ٢١٦ ٠
(٨١٢) نفسه : ص ٣٥٤ ٠

٧ ــ أو يكون مبنيا على الخشونة ويشوبه بعض ما يرجع الى الأسلوب الوسط ٠

٨ ــ أو على الرقة ويشوبه بعض الخشونة ٠

٩ ــ أو على الخشونة ويشوبه بعض الرقة ٠

١٠ ــ أو يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشوبه بعض ما هو راجع الى الطرفين (٨١٣) ٠

وقد استقبح حازم الثلاثة الأخيرة ما لم يكن كل طرف من النقيضين المجتمعين فيها منصرفا الى غير ما انصرف اليه الآخر ٠ ويظل الأسلوب فى جميع هذه التراكيب مجالا لاظهار سمات طبع المبدع ومزاجه ٠

واذا عدنا الى النص الذى نقرأه الآن والذى افترعنا الحديث عن الأسلوب منه ، نجد حازما يقول : « ان الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة » ٠ ويدل الفعل « يحصل » على أن مراد حازم الحديث عن الآلية التى يتحقق بها الأسلوب من حيث يكون اشارة الى طبع المبدع ومزاجه ٠ فاذا كانت كيفية أوصاف أغراض القول وجهاته خشنة ، أو رقيقة ، أو وسطا بينهما ، كان الأسلوب وفقا للكيفية ٠ وهذه الكيفية مقيدة بفكرة « الاستمرار » ٠ هذه الفكرة تشير الى ثبات سمات الطبع وتكرارها ٠ ومن هنا نفهم قول حازم : ان الأسلوب صورة وهيئة تحصل للنفس ، فهى مردودة الى القدرات العقلية للنفس أو ملكاتها ٠ والنظم مثل الأسلوب صورة أو هيئة تحصل للنفس عن كيفية الاستمرار ، لكنه معلق بالنقلة بين الألفاظ ، أما الأسلوب فمعلق بالنقلة بين المعانى ٠ ولعل تقييد النظم باللفظ هو ما يجعله : « صناعة آلتها الطبع » ، فلفظ الصناعة كالصنعة قريب من الحقل اللغوى لمصطلح « اللفظ » ٠ وعلى وجه العموم يظل الأسلوب والنظم يؤولان الى سمات الطبع ٠ ويظل فهم حازم للأسلوب بعيدا عن الفهم المعاصر له فى علم الأسلوب ٠ يظل بعيدا بعدم المامه بفكرة الانحراف المعيارى ، أو بفكرة البصمة ٠ ويظل بعيدا بتصوره الأسلوب شيئا من امكانات الشعر ٠ فحازم يحلل طرق الشعر وأنحاءه تحليلا منطقيا ينتهى الى عشرة أقسام ٠ يعتمد فى تحليله على ثلاثية : الرقة ــ الخشونة ــ الوسط ٠ ثم يقلب هذه الثلاثة على محورين : الأسلوب المحض والأسلوب المبنى على ما يرجع الى الأسلوب المحض ٠ هذان المحوران أخذ ــ من جديد ــ بثنائية الأصلى (المحض) و الثانوى

---

(٨١٣) نفسه : ص ٣٥٤ ــ ٣٥٥ ٠

(الراجع الى المحض) ، وهى ثنائية عريقة فى مفهوم الابداع • وعلى أساس هذا التقليب يحلل حازم الشعر الى عشر صور ممكنة فالأساليب – اذا – ممكنات ، أو طرق ، للشعر • واذا كان الأسلوب يفضى الى الطبع ، فان الطبع بالمثل ينحل الى ذات الصور العشر • فالطبع رقيق ، أو خشن ، أو وسط ، والثلاثة يتقلبون بين السمة المحضة والسمة الراجعة الى المحضة • فتقسيم حازم كقطعة العملة الأسلوب وجه ، والطبع وجه ثان فيه • والأمر كله تحليل لطرق الشعر لا لحرية المبدع وتواجده فى اللغة ، أو لبنية النص وعلاماته •

واذ يقول حازم ان للمعانى « جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى » فان الفعلين « توجد » و « تقتنى » يشيران الى أحد مفاهيم حازم ذات الأهمية ، وهو مفهوم المأخذ • وحازم يهيب فى شأن المأخذ بتصوره للكلام • يقول :

« واذ قد تبين أن الكلام يهيأ للقبول من جهة ما يرجع اليه وما يرجع الى القائل وما يرجع الى المقول فيه والمقول له فواجب أن يعلم أن للكلام فى كل مأخذ من تلك المآخذ التى بها تفتر النفوس لقبوله هيآت من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من المسموعات الدالة على مأخذ مأخذ من ذلك • فربما أدى الاطراد على نحو من ذلك الى تكرار يستثقل ويزول به طيب الكلام» (٨١٤)•

فأركان الكلام الأربعة متواجدة فى هذا النص : القائل ، والمقول له (السامع) ، والمقول فيه (الجهة ، أو الموضوع) ، والمقول به (طرق انتاج الدلالة أو الغرض) • والمأخذ هو طريقة الابداع اللفظى من هذه الجهات • فالمأخذ من الأخذ ، ويعنى موضع الأخذ أو الاستلهام ، فصلته بالابداع قائمة ، ولعل هذه الصلة السر فى شيوع كلمة الأخذ فى باب السرقة بمعنى الاستلهام • أما عن لفظية المأخذ فتظهر فى أمثلة حازم • يمثل على المأخذ من جهة القائل بالاكثار من ضمير المتكلم فى الشعر • ويمثل على المأخذ من جهة السامع بالاكثار من صيغ الأمر ، ومن جهة المقول به على الاكثار من الأوصاف والتشبيهات وضمير الغيبة • ويشير الى أن العرب تحب تنويع الضمائر (٨١٥) • وتظهر لفظية المأخذ من قوله ان للكلام فى المأخذ هيئات من جهة ما يلحقه من العبارات وما يتكرر فيه من

(٨١٤) المنهاج : ص ٣٤٧ •

(٨١٥) نفسه : ص ٣٤٧ – ٣٤٨ •

المسموعات ، فالهيئات هيئات لعبارات ومسموعات • ومن الواضح أن فكرة الهيئة أو الصورة ذات صلة بالادراك ، وتجريد المحسوسات ، وسائر مسائل القدرات النفسية ، فهي منفذ لظهور الأساس النفسي للابداع في نص حازم عن المآخذ • ولقد حرص حازم على ربط المآخذ بفهمه الوظيفي للابداع فقال مرة : ان النفوس تغتر بها لقبول الكلام للمآخذ ، وقال مرة أخرى : انها قد تستثقلها بالاطراد والتكرار • فكأن حازم يريد تأثير الكلام في النفس بملاءمتها أو منافرتها •

وتبقى لنا فكرة حازم عن « المنازع » • وحازم يؤسس مفهوم المنزع على مفهوم المأخذ ، فهو « الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم ••• » والمعين على ذلك أن « ينزع » بالكلام الى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها ، أو تعجبها ، أو تشجوها ، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك • فالمنزع تعامل مع المأخذ بهدف التأثير الايجابي في النفس • ويمثل حازم لمنازع الأغراض بمنزع عبد الله بن المعتز في خمرياته ، والبحتري في طيفياته (٨١٦) • وواضح أن منزعيهما في توجيه الكلام الى جهة طريفة •

والمنزع أيضا : « كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته ••• » وهذا المام بمستويين آخرين : النظم ، واللفظ ، بالاضافة الى الأغراض • ويمثل حازم لمنزع النظم هذا بمأخذ أبي الطيب المتنبي في توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهايتها ، وقد اختص المتنبي بالاكثار من هذا المنزع والاعتناء به •

والمنزع — بوجه العموم — « لطف مأخذ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب » (٨١٧) • والمراد باللطف تلك الكيفية الدقيقة في المأخذ المؤثرة في السامع • وتتحقق تلك الكيفية بأخذ « جهة » للقول غير معتادة فيه ، أو بتركيب مذاهب جيدة من الشعراء المختلفين كل مذهب في جهته (٨١٨) • ومن الواضح أن الابداع هنا محض « تصرف » أو «سلوك» جوهره عقلي • فالابداع في الطريق الأول تصرف قائم على أخذ « جهة » جديدة للقول ، كما أخذ أبو نواس الخمر جهة جديدة بديلة عن الطلل في مطلع القصيدة • والابداع في الطريق الثاني قائم في « التركيب » ، أو « الهيئة الحاصلة عن كيفيات المآخذ » التي يوردها الشاعر في قصيدته • فاذا ذكر الخمر أخذ بمنزع ابن المعتز ، واذا عتبه بالطيف أخذ بمنزع

---

(٨١٦) المنهاج : ص ٣٦٥ •

(٨١٧) المنهاج : ص ٣٦٦ •

(٨١٨) نفسه والصفحة •

البحترى ، واذا ختم بحكمة وطأ لها بمنزع أبى الطيب . والأمر هنا محض سلوك كالسابق ، وهذا مظهر لتجريبيـة التصور الحازمى للابـداع . أما الابداع بمعنى الكشف الجمالى للعلاقة بين الانسان والعالم فليس المراد عند حازم . ومنازع الشعراء فى المعانى مقيدة بمفهوم المعنى عند حازم ، وهو معلق بدلالة الجملة . يظهر هذا التعليق حين يقول ان « المعنى اذا تصور وكان صحيحا ساغ أن يستعمـل فى الكلام المصوغ على قوانـين العرب ، وان لم يكن لذلك المعنى نظير فى كلامهم » (٨١٩) . فالمعنى دلالة ذهنية ، يشترط فيها امكان التصور ، ويشترط الصحة ، حتى يوضع على قوانين الكلام المعروفة فى علوم اللغة ، مما يلقى بظله على مفهوم الابداع فى آخر الأمر . فمحصلة هذا الفهم للمعنى أن الابداع عمل ذهنى يدور فى عالم الممكنات ، فالمعنى مقيد بشيئين : امكان التصور مما يجعله ممكنا، وصحته مما يجعله واقعيا ، فكأن الابداع تحقيق لممكن من ممكنات الواقع، أو هو حركة من الممكن الى الواقع ، ومن القوة الى الفعل ، وهو بهذا كشف تجريبى عن ممكنـات الواقع ، وهو تصـور قريب من روح الوضـعية المنطقية .

وليس المراد عند حازم من هذا المنهج فى البحث أن يتبع ابن سينا فى اثر أرسطو الأفلوطينى ، لكنه انما يأخذ من ابن سينا ذلك المنطـق العقلى الدقيق الذى يعلو على صراعات المذاهب الى رحاب « الطبيعـة » ، لا بالعودة الى سمات الطبع كما يحاول الذين يرون الابداع تحقيقا لسمات الطبع فى مرآة النص ، ولا بالاستغراق فى تجريد أصباغ النص وتفتيته اليه كما يحاول الفريق الآخر ، ولكن باللأم بين دور الطبع والطبيعة الخاصة للنص ، وتأكيد التوافق بين الجانبين . ويرسم حازم بما يحاوله صورة للعلاقـة بين الانسان والعالم ، يصبـح فيه الانسان جـزءا من العالـم « الطبيعى » ، ويمنطق الانسان كما منطق الفلاسفة الطبيعة . والغاية من أنسنة الطبيعة ، وطبعنـة الانسان ـ اذا صـح التعبير ـ على أساس من العقل ، هى تأكيد أهمية أن يقام العقل حاكما على عالم الصراع الطائش فى ظل الظروف التى عاشها حازم ابان الهجرة الاسلامية الكبيرة من الأندلس الغاربة الى المغرب الممزق .

(ح) وخلاصة ما سبق أن بنية الخطاب النقدى عند حازم مركبة تركيبا دقيقا فى مستواها الأفقى ومستواها الرأسى . ومفهوم الابداع الفنى يقع فى مركزها . ويحتل مفهوم حازم عن الخطاب مكانا كبيرا . وتفرعت عنه مفاهيم عديدة خصبة . ولعب مفهوم الابداع دورا كبيرا فى

---

(٨١٩) نفسه ـ ص ٣٧٠ .

القضايا المختلفة التى تناولها حازم . وآل هذا المفهوم الى تصور مركب من العناية بالطبع المبدع الى العناية بالنص وأصباغه .

واذا كان المستوى المهيمن على الخطاب النقدى عند حازم هو المستوى العلمى فان علينا أن نكشف عن المستوى المذهبى المزاح فى خطابه النقدى الى الأطراف . ولقد اهتم حازم بأن يصحح للناس الأفكار النقدية الشائعة بينهم (٨٢٠) ، مما يمثل حوار المنهج العلمى مع الأفكار الأولية العامة عن الفن ، لكنه فى نفس الوقت ، وبسبب من موقفه التوفيقى ، أبقى على تأثرات بها بعيدا عن مركز خطابه النقدى . وليس من غايتنا الآن أن نبرز هذه الجوانب الأولية ، فلنكتف بابراز الجانب المذهبى .

واذا كانت الشواهد التى يلجأ اليها الباحث تفصح عن شىء من ميوله فلقد درس الدكتور منصور عبد الرحمن شواهد حازم وسجل ملحوظاته عليها . ومن ذلك أن مجموع ما تمثل به حازم مائتان وستة وثمانون بيتا . ولم يقف حازم فى استشهاده عند أعلام الشعراء ، بل تخطاهم أحيانا الى المغمورين . ورأى الدكتور عبد الرحمن فى هذا ارتفاعا الى درجة البحث المجرد والفكر الحر ، وبحثا عن الجمال فى الشعر حيث كان ، واستقلالا فى الرأى دون مجاراة للناس فى تقديس أسماء بعينها . وأوضح أن حازم ولع ببعض الشعراء يذكرهم كثيرا ، ويورد لهم كثيرا ، وفى طليعتهم : المتنبى ، ومهيار الديلمى ، وأبو نواس ، وابن المعتز ، وابن الرومى ، وأبو تمام (٨٢١) .

اضافة الى ما سبق نشير الى تنويه حازم بمهيار الديلمى (٨٢٢) ، وتنويهه بأبى الطيب المتنبى فى أكثر من موضع (٨٢٣) . ولقد ذهب الى أن أئمة الشعراء القادرين على جمع أجود منازع الشعراء فى الأغراض المختلفة هم : الشريف ، ومهيار ، وابن خفاجة (٨٢٤) . بل انه ليميل مع الشعراء المتأخرين على المتقدمين حيث يرى أن الزمان المتأخر فيه من المعانى ما ليس فى الزمان الأول ، وفيه من البواعث على القول قدر أوفر (٨٢٥) . وفى هذا كله ميل من حازم مع شعر الصنعة والبديع .

---

(٨٢٠) انظر المنهاج : ص ٨١ ، ٨٦ - ٨٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٤ - ١٢٦ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ٢١٢ ، ٢٧١ .

(٨٢١) د. منصور : مصادر التفكير - ص ١٠٨ .

(٨٢٢) المنهاج : ص ٣٤٢ .

(٨٢٣) انظر مثلا ص ٣٦٣ من المنهاج .

(٨٢٤) نفسه ص ٢٤٣ .

(٨٢٥) نفسه ص ٣٧٨ .

ولقد ميز حازم بين نمطين من الابداع : المرتجل ، والمروى . « ومآخذ القول فى الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بعد المذهب فى ذلك » (٨٢٦) . بينما يرى فى الروية أن « المباحث فيها كثيرة والمذاهب فيها بعيدة لكون الزمان فيها يتسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعانى وابداع النظم والتأنق فى احكام الأسلوب » (٨٢٧) . وعبارته تكشف عن تقدير أعظم لشعر الروية على الارتجال . ومن الجدير بالملاحظة أن الروية معروفة فى الشعر القديم كما فى المتأخر . لكنها شائعة فى المتأخرين على الخصوص ، لأنهم يعولون على الصنعة والتعلم . فحازم — على الأرجح — يفضل شعر الروية على الارتجال بغض النظر عن الزمان .

ويميز حازم بين انماط أقوال البديهة ، وأنماط أقوال الروية على أساس من تقاليب المستقصى والمقترن مع الاثبات والنفى . والاستقصاء تتبع صفات الشىء المقول فيه اللائقة بغرض القول . والاقتران قرن المعانى المتعلقة بالشىء الموصوف مع أخر متعلقة به على سبيل تشبيه ، أو تعليل ، أو احالة ، أو تعليل ، أو تتميم ، أو غير ذلك . ولا شك أن هذين المحورين عود الى ثنائية الأصلى والثانوى .

وتنتهى توافيق حازم الى أربعة أنماط لأقوال البديهة : مستقص غير مقترن ، ومقترن غير مستقص ، وغير مقترن أو مستقص ، ومستقص مقترن . وأفضلها المستقصى المقترن ، وأدناها غير المستقصى أو المقترن (٨٢٨) . لكن حازما يعود فيرى أن المستقصى المقترن — اذا حقق القول — قليل الوقوع فى الارتجال (٨٢٩) . فأنماط البديهة عند التحقيق ثلاثة ورابعها ممكن فرضا وقليل واقعا . أما الروية فأنماطها ثلاثة : المستقصى المقترن ، والمقترن غير المستقصى ، والمستقصى غير المقترن : « والنمط الأول هو العريق فى طريق الروية » (٨٣٠) . فحازم — اذا — يرى أن أعلى الشعر الذى يستقصى موضوعه ويحسن قرنه بأشياء أخر ينتمى الى شعر الروية .

ويجب الحذر من الظن أن حازما يريد بالروية الشعر المحدث الخارج على تقاليد القصيدة العربية الموروثة من الجاهلية ، فهذا غير صحيح . ومصداق ذلك تمييزه بين الشعراء المقصدين والشعراء المقطعين . والمقصدون

---

(٨٢٦) نفسه ص ٢١٣ .
(٨٢٧) نفسه ص ٢١٤ .
(٨٢٨) المنهاج : ص ٢١٣ .
(٨٢٩) نفسه : ص ٢١٣ .
(٨٣٠) نفسه والصفحة .

هم الشعراء القادرون على النفوذ من معانى جهة الى معانى جهة أو جهات بعيدة منها دون تشتت أو ضعف فى أى منها ، وشعرهم بعيد المرامى ، يتفق بقوة العارضة ، ومعانة الطبع ، وكما تصرف الفكر ، وهم المقتدرون على تعليق بعض المعانى ببعض واجتلابها من كل مجتلب • أما من لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره فى وصف شىء بعينــه مكتفيـا بما يتعلق بالموصوف مباشرة دون ما يتعلق بشىء ذى علقة بالموصوف ، فهذا لا يقال فيه بعيد المرامى فى الشعر ، وهؤلاء هم المقطعون من الشعراء (٨٣٠) •

ومن الواضح أنه يقيم تمييزه على أساس من فكرة القوة ، فالمقصدون أقوى ، والقصيدة كالمرآة تعكس قوة الشاعر الفائقة ، مادام قادرا على الاجادة فى جهاتها المختلفة • أما المقطوعة فتعكس قوة محدودة • والقصيدة – ربما بسبب طولها – تبرز القوة على الاجادة فى وصف الجهة ، وفى وصف ما يتعلق بها ، بينما المقطوعة تبرز الجهة وحدها • وفى الاشارة الى الجهة وما يتعلق بها ، عود الى ثنائية الأصلى ، والثانوى •

وفى نبرة حازم ايحاء بأنه يفضل المقصدين على المقطعين – ما داموا أقوى – ، ويفضل القصيدة على المقطوعة – مادامت أتم ، وأكمل بجمعها بين الجهة ومتعلقاتهـا ، أى بين الاستقصـاء والاقتران • ولما كان حازم – مما سبق – يفضل الروية على البديهة ، فمن السهل القول انه يفضل القصيدة الصادرة عن روية عن الأشكال الأخرى •

وبالرجوع الى أسماء الشعراء الذين نوه بهم حازم نجد أنهم معروفون بالقصيدة الصادرة عن روية ، الجامعة بين الاستقصاء والاقتران : المتنبى ، مهيار ، الشريف ، ابن خفاجة ، ابن الرومى ، أبى تمام ••• الخ ، على أن نضيف الى ذلك جودة المأخذ ، وجدة المنزع •

ولا شك أن هـذا المثل الجمالى الأعلى وسط بين المثل المنشود عند أنصار القدماء والمثل المنشود عند المولعين بالحديث ،المنقطعين معرفيا عن القديم • وكان النقاد المتخصصون فى النقد مهتمين بهذا التوسط الذى يحسم الخلاف • لكنه ليس المثـل الجمالى الذى يقوم على دقـة التركيب اللغوى بفضـل الفطنة ، والذكاء ، وحدة القريحة ، كمـا هو الحال عند عبد القاهر الجرجانى • وليس المثل الجمالى المفرغ افراغا واحدا الذى تتآلف فيه الأصباغ والأحجار الكريمة كأنها سبيكة واحدة كما هو الحال عند ابن طباطبا العلوى • انه المثل الجامع بين مظاهر القوة النافذة ومظاهر

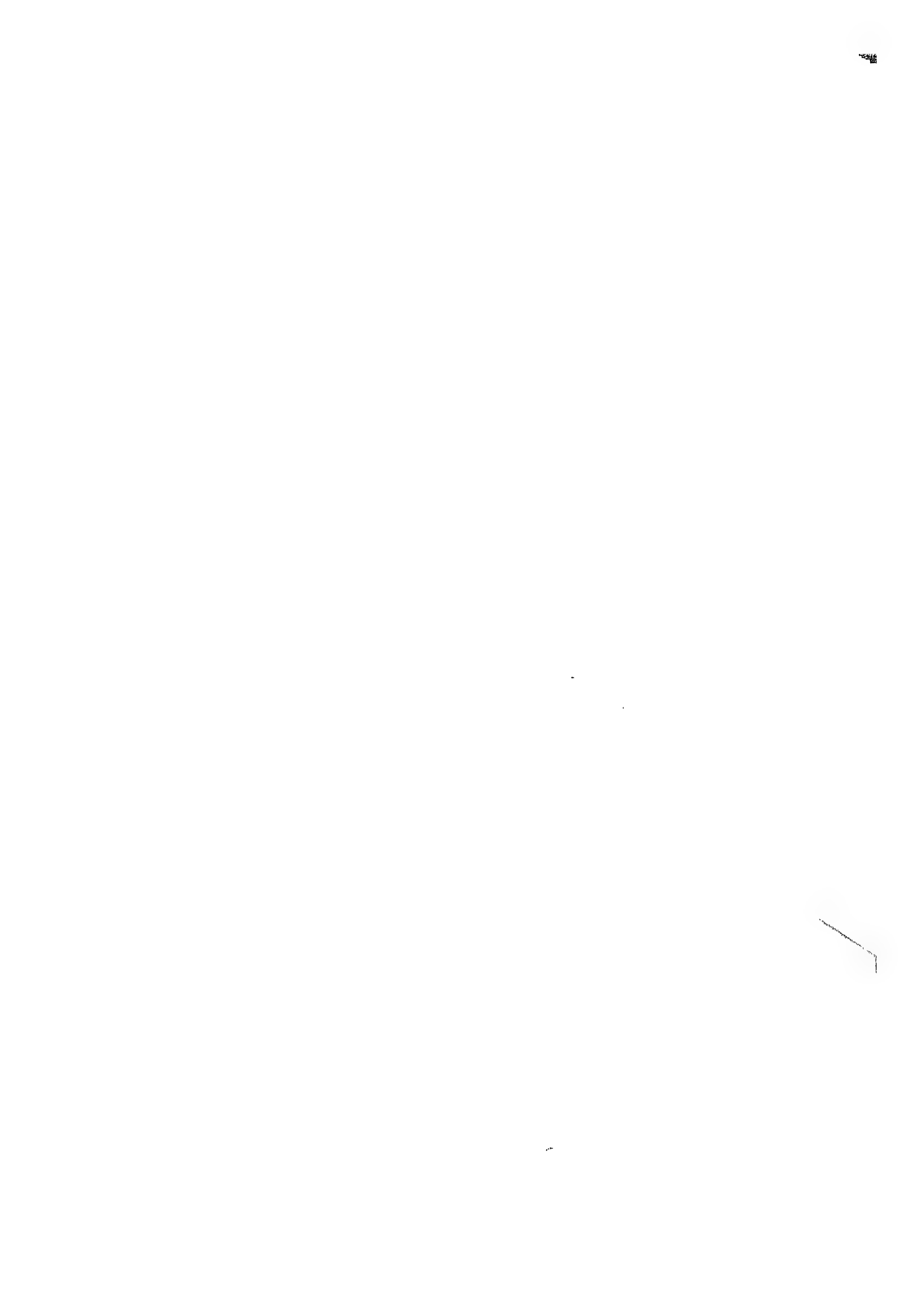
---

(٨٣١) نفسه : ص ٣٢٤ •

الجمال الباهر ، بين الامتلاء بالشعور بحضور قوى الشاعر فى النص والامتلاء بالشعور بجمال النسب والتأليفات والتركيبات ، بين تحقيق المنافع والوفاء للجمال الخالص ، بين تأكيد الوجود الفردى فى مقابل وجود الآخر والتقاء الوجودين فى رحاب جماليات النص لقاء بريئا من التوجس والصراع .

القسم الرابع :

مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم



ـ ١ ـ

التعريف بقضايا النقد القديم

(أ) انحل النقد القديم بين أيدى الباحثين الى طائفة من القضايا ليس لها قوام واحد • وبدت صورة النقد القديم فى قضاياه مفتتة مفككة • وبدت صورته باهتة • وتصوره الباحثون فى ظل أفكار نقدية مستعارة من الفكر الحديث ، فبدا ظلا غامضا للأفكار الحديثة • ووقع الخلط بين القديم والحديث واسقاط الثانى على الأول •

ولم يقع هذا التفتيت والتفكيك الا فى غياب التصور التحليلى الشامل للخطاب النقدى القديم • ولم يخطر بالبال أن الخطاب النقدى القديم ذو وحدة ، أو ذو بنية متماسكة ، من الممكن ـ بل من الواجب ـ تحليلها • واستحال منهج التحليل الى اجراء يخلو تماما من عملية التركيب ، واعادة الوحدة لنثير الفتات الذى فككناه • وأصبح التفتيت السمة الغالبة على صورة النقد القديم فى غيبة منهج تحليل الخطاب الذى نطالب به ملحين فى الطلب أشد الالحاح •

(ب) ومع أن الباحثين قد عنوا بتقسيم النقد القديم الى قضايا فهم لم يضعوا حصرا أو استقصاء لها • ويتميز فى هذا الصدد احسان عباس بالقائمة التى وضعها لقضايا النقد القديم ، وجاءت قائمة كبيرة • الا أنه يقدم هذه القضايا قائلا : « واليك أهم القضايا التى دار حولها النقد » (٨٣٢) • ولفظة أهم تكشف عن شعوره الواضح بأن القضايا التى حددها ليست شاملة لجميع قضايا النقد القديم • وما مرد هذا الشعور الا الى الافتقار لتصور شامل للخطاب القديم ، مع أنه أقرب الباحثين اليه بفضل سعة قائمته ، وبفضل أمور أخرى • وقد بلغ احسان عباس بهذه القضايا الى ثمانى قضايا ، هى :

١ ـ قضية اللفظ والمعنى •

٢ ـ قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصنعة •

---

(٨٣٢) د• احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ط ٣ ـ ١٩٨١ م ـ ص ٣٠ •

٣ ـ قضية الوحدة والكثرة فى القصيدة ٠

٤ ـ قضية الصدق والكذب فى الشعر ٠

٥ ـ قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعرين أو شاعرين ٠

٦ ـ قضية السرقات الشعرية ٠

٧ ـ قضية عمود الشعر ٠

٨ ـ قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين (٨٣٣) ٠

ومما يكشف عن قصور هذه القائمة أنه يخرج منها الى حديث ينطوى على قضايا لم ترد فى القائمة مثل : البديهة والروية ، بواعث الشعر ومهيئاته ، تعريف الشعر ، أغراضه ، الغرابة والغموض والوضوح ، التمييز بين الشعر العربى والشعر اليونانى والفارسى ، الشعر والمعانى الجمهورية أو المبتذلة ، العلاقة بين الوزن والموضوع ، القوى الضرورية للشاعر فى مراحل النظم ، تجاوز حازم للنظم الى شىء سماه « الأسلوب »، وآخر سماه « المنزع » (٨٣٤) ٠

ومن الغريب أن يكون منهج احسان عباس فى البحث تاريخيا دون أن يضع قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين وتفضيل أحد الزمنين أو أحد الشعرين على الآخر ، فى صدر هذه القائمة ، مع أن هذه الخصومة مناط عناية الباحثين (٨٣٥) ٠ ولا يشفع له فى هذا الاغفال الا أنه يرى فيها مدار النقد كله، فالنقد عنده معلق على الاحساس بالتغير والتطور(٨٣٦)، ومن هنا فان هذه الخصومة يمكن لنا أن نرى فيها منهجا للنقد بمعنى أن الناقد الحق هو الذى يشعر بتغاير المحدث والقديم ٠ فالخصومة على هذا قائمة فى جميع القضايا ٠ ومن هنا كان تأكيد احسان عباس على أن هذه القضايا مزدوجة فى الغالب « ذات حدين » ، وألح على سمة الازدواج هذه ٠ وأخذ يحاول أن يضع القضايا الفردية وضعا يكشف عن ازدواجها ٠ فالازدواج قرين الاحساس بالتغير ٠ ومع أن هذا الفهم لمصطلح « القضية » فهم تاريخى فى جوهره يرى فى « القضية » نشأة قطبين أو « حدين » فى

---

(٨٣٣) المصدر السابق والصفحة ٠

(٨٣٤) المصدر السابق ص ٣٠ ـ ٣١ ولاحظ ان احسان عباس لم يذكر قضيتين هامتين : الطبقات والضرائر ٠

(٨٣٥) جعل لها طه أحمد ابراهيم فصلا ص ص ٨٧ ـ ١٠٨ من تاريخ النقد الأدبى ٠ وكذلك فعل مندور ص ص ٧٥ ـ ٩٨ من النقد المنهجى عند العرب واعتمد عليها د٠ عبد القادر القط فى دراسة مفهوم الشعر عند العرب : الفصل الأول والثانى ٠

(٨٣٦) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ ص ١٤ ٠

حال من تطور زمنى فى القيم الجمالية ، الا أنه فى جوهره ينطوى على فهم منطقى لمصطلح القضية ، فهناك حدان لكل قضية • لكن العلاقة بين الحدين ليست علاقة موضوع ومحمول بل هى علاقة استبدال ، وهذا ما يجعل مفهوم القضية يفقد طابعه المنطقى • ويبدو أن الخوف من المنطق الذى يوصف عادة بالمنافاة للشعر هو السر فى أن كثيرا من الباحثين لم يستخدم مصطلح القضية • فالدكتور مندور يعالج موضوعى «الموازنة بين الشعراء» والسرقات بوصفهما « موضوعات النقد » ، ويشفعهما بمايسميه « مقاييس النقد » (٨٣٧) • والدكتور عبد القادر القط يدرس : الأصالة (أو السرقات) ، واللفظ والمعنى ، والايجاز والاستواء ، والواقعية ، والوضوح ، مقدرا فى ذلك أن هذه الموضوعات الأربعة التى ذكرناها آنفا هى فى حقيقة الأمر تعد هى « السمات التى اعتقد النقاد أن الشعر الجيد ينبغى أن يتسم بها » (٨٣٨) • ولجأ الدكتور هدارة الى مصطلح «المشكلة» فى دراسة السرقات (٨٣٩) • ومن الواضح أن لفظ « الموضوع » يعبر عن موقفنا تجاه القضية القديمة لا موقف الناقد القديم منها ، فهى عندنا موضوع للبحث ، وعنده قضية للعقل • أما لفظ « السمة » فهو خاص بالحكم النقدى ، قائم فى العمل الأدبى لا فى ذهن الناقد ، وفيه نخلط بين الحكم النقدى والعمليات العقلية التى يتولد عنها • أما لفظ المشكلة ففيه شعور بحرج موقف الناقد القديم ازاء حساسية قضاياه ، لكنه كاللفظين الآخرين يفتت الموقف النقدى ولا يضعنا فى قلب العمليات والآليات التى يمور بها الخطاب النقدى القديم • ويظل مصطلح « القضية » بطابعه المنطقى يشتمل على اعتراف بوحدة الخطاب النقدى بوصفه نظاما أو بنية دالة ، له فروض ، ومسلمات ، ومفاهيم ، ومقولات ، وقضايا ، وآليات ، واجراءات ، ومنطق خاص • ويظل من الممكن أن نرى فى القضية موضوعا وسمة ومشكلة : موضوعا من حيث نكتب فيه ويتكلم فيه الناقد القديم ، ومشكلة من حيث نمارس مع الناقد القديم حيرة الاختيار بين البدائل ، وسمة من حيث يمر الناقد القديم بآليات خاصة تحول القضية العقلية الى موقف عملى يقوم فيه الشعر • لكن هذا كله يظل على هامش القضية وجوانبها •

ومن المفيد أن نستقصى قضايا النقد القديم حصرا وتعريفا ودراسة، بيد أن الاستطراد وراء هذه الغاية الجليلة ليس مقامه التركيز على مفهوم

---

(٨٣٧) الجزء الثانى من كتاب النقد المنهجى عند العرب بفصوله الثلاثة ص ص ٣٤٠ ـ ٣٨٩ •

(٨٣٨) مفهوم الشعر عند العرب ـ ص ١٣٧ •

(٨٣٩) د• محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقارنة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٨ •

واحد هو الابداع الفنى • ويكفى الآن أن نحدد دور مفهوم الابداع الفنى فى بناء القضايا النقدية ، وأن تضع نماذج على دراسة هذه القضايا بمنهج تحليل الخطاب من جهة ، وبابراز دور المفهوم محل البحث فيها من جهة أخرى ، وذلك بعد أن نتم التعريف بقضايا النقد القديم تعريفا قوامه تصحيح صورة النقد القديم كما رسمها الباحثون فى دراستهم لهذه القضايا •

(ح) وفى غياب منهج تحليل الخطاب لم يستطع الباحثون أن يحددوا الصلة بين هذه القضايا • ولما كان المنهج التاريخى هو المنهج السائد فى البحث فى النقد القديم فلقد أصبح الصدام المشهور فى تاريخ الأدب بين القدامى والمحدثين ، المتمركز حول أبى تمام والبحترى ، مركز تولد جميع قضايا النقد القديم • وهذا ما لمسناه من قبل عند احسان عباس ، ومندور ، وطه أحمد ابراهيم ، وعبد القادر القط جميعا • ومن وجهة نظر مستويات تحليل الخطاب النقدى التى ظهرت من قبل فان ما يفعله الباحثون يجعل الخطاب النقدى القديم كله محصورا فى المستوى المذهبى فحسب ويسقط المستويين : المنهجى والأولى معا • ويصبح مايسمى بالنقد المنهجى عند الباحثين (مندور وعباس خاصة) ـ أو النقد المنظم ـ هو نفسه النقد المذهبى يستخدم المنهج استخداما هامشيا غير جوهرى •

ويبدو أن الباحثين قد أحسوا بأن الصلة المذهبية لا تكفى وحدها لبيان تخارج هذه القضايا من بعضها فمضوا يبحثون عن صلات منهجية قريبة • وغلب عليهم عد قضية اللفظ والمعنى أصلا تتفرع عنه قضايا عديدة كالسرقات ، وقضايا البديع (٨٤٠) • لكن المرء يشعر بأن تخارج القضايا عن قضية اللفظ والمعنى من قبيل التعليل الشكلى الذى يصعب اثباته • فمن السهل أن نقول ان قضية اللفظ والمعنى جعلت الناس يهتمون بقضية السرقات حين يلاحظون تشابه الشعراء فى الألفاظ والمعانى ، أو حين يسألون هل السرقة تقع فى اللفظ أو المعنى ؟ لكن هذا القول لا برهان عليه • ومن الممكن كذلك أن نقول ان القضيتين قد خرجتا عن قضية الطبع والصنعة اذ اشتهر المطبوعون بالعناية بالمعنى واشتهر الصناعون بالعناية باللفظ ، لكن هذا القول يضعف حين نرى مظاهر من تفاخر كبير شعراء الصنعة أبى تمام بمعانيه • ومن الممكن أن نرى فى جميع هذه القضايا مظهرا من الصراع بين العنصر العربى والعناصر الوافدة

---

(٨٤٠) انظر د• محمد زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة حتى القرن الرابع الهجرى ـ الاسكندرية ـ منشاة المعارف ـ ص ٦٧ • ود• عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث الهجرى ـ ط ١ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٠ م ـ ص ٢٦٥ ، ٢٨٧ •

عليه بشعوبيتها المعروفة ، لكن هذا الخروج عن الحوار الأدبى الى الصراع الاجتماعى لا يثبت وجود منطق داخلى لهذه القضايا ، كما يحصرهـا فى صراع اجتماعى واحد دون غيره من الصراعات · وهذه الامكانات المقبولة شكلا جميعها تجعل مركزية قضية اللفظ والمعنى أمرا مشكوكا فيه · ومن الملحوظات الدالة أن أحد الباحثين الذين يدخلون على النقد القديم من قضية اللفظ والمعنى قد أشار فى نفس الوقت الى أن السرقـات الشعريـة هى الباب الذى تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد ، وهى التمهيد الطبيعى للنقد التحليلى ، والموازنـة ، والمقارنة بين الشعـراء (٨٤١) ، وفى هذا اشارة الى أن محاولة ارجاع القضايا الى احداها بحثا عن وحدتها لا يمكن أن تتم بالوقوف على التشابهات الشكلية بين القضايا ·

(د) والظاهرة التى نعمل على اشاعة الشعور بها ليست ظاهـرة التخارج بين قضايا النقد القديم ، ولكنها ظاهرة التداخل بينها ·· ومن السهل أن نرى فى كل قضية صلة بقضية أخرى ، وأن نرى قضايا النقد فى مجملها بعد أن نحكم وثاق الصلات بينها شبكة متماسكة ، أو حجرات بيت سحرى يفضى كل منها الى الأخرى ·

ومن السهل حين ندرس قضية اللفظ والمعنى أن نرى فيها طائفة من القضايا الفرعية ، فحديث الناقد القديم عن الغرابة والغموض والوضوح انما هو حديث عن نعوت تنطبق على اللفظ والمعنى والعلاقات بينهما · والحديث عن العموم والخصوص فى اللفظ والمعنى يقود الى الحديث عن مناسبة المعانى العامة المبتذلة ، أو المعانى العلمية المتخصصة ، أو المعانى الدينية أو الخلقية ، أو المعانى المخيلة ، للغة الشعر· والوزن أو النظم ، مجال واسع للحديث عن اللأم بين اللفظ والمعنى ، بما يفضى الى الحديث عن علاقة الوزن بموضوعه او معناه ، وعلاقته باللفظ أو اللغة حين يخرج عن أعرافها لضرورة اللأم بين طرفيـه : اللفظ والمعنى · والحـديث عن الايجاز والاطناب والمساواة كان الناقد القديم يتصوره حديثا عن العلاقات بين اللفظ والمعنى ·

ولاشك أن قضايا : القديم والحديث ، والبدوى والحضرى ، وعمود الشعر والبديع ، والفورية والروية ، والتماس بواعث الشعر ومهيئـاته وأدواته ، والصدق والكذب ، والواقعية والتقليد ، يمكن ادراجها كلها تحت قضية الطبع والصنعة ·

---

(٨٤١) د· محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ــ بيروت ــ دار النهضة العربية ــ ١٩٧٩ م ــ ٣٧٧ ·

كما أن قضية السرقات متصلة اتصالا حميما بالمفاضلة بين الشعراء أو بين أشعارهم ، والموازنة بينها ، وتقسيم طبقاتهم • هذا اذا اتخذنا من فكرة السرقات عنوانا عاما يتسع لهذه الأمور •

واذا راجعنا الفقرات الثلاث السابقات فمن الميسور الخروج منها بتقسيم قضايا النقد تقسيما جديدا • على أساس من تشابه موضوعاتها الى قضايا ثلاث : الطبع والصنعة ، واللفظ والمعنى ، والسرقات ، وعلى أساس من الشعور القوى بتداخل القضايا العديدة التى يمكن فرز الخطاب النقدى القديم اليها ، مع اعطاء هذه القضايا الكبرى من شمول الدلالة ما يجعلها تسع ما تسعه من القضايا • ولعل هذا الاجراء العلمى ييسر علينا الدخول على هذه القضايا دون أن نضرب فى تيه فروعها الكثيرة التى تربو على العشرين فرعا • ويظل هذا الاجراء مشروطا بتصور يؤول بقضية الطبع والصنعة الى كل ما يتعلق بالذات المبدعة ، ويؤول باللفظ والمعنى الى ما يتعلق ببناء النص ، ويؤول بالسرقات الى ما يتعلق بعلاقة النص بالنصوص الأخرى التى يقف بينها ، لا بمعنى أن الناقد القديم قد أدرك فى وضوح ما يسمى فى النقد الحديث « بالتناص الداخلى » ، ولكن بمعنى أن « التناص » حقيقة ابداعية لا سبيل الى تحاشيها •

بيد أن هـذا الاجراء لا يحل التداخل بين القضـايا كمشكلة أمام الباحث عن وحدة الخطاب النقدى بقدر ما يؤكد وجوده • ومن اللافت للانتباه أن هذه القضايا الثلاث الكبرى تتداخل فيما بينها تداخلا شديدا لابد من الاقرار به • لكن دراسة التداخل بين قضايا ثلاث أيسر من دراستها فى ركام غير منسق من القضايا •

وثمة أمر تجب الاشارة اليه • اننا حين نتأمل هذه القضايا الكبرى يسترعى انتباهنا كونهـا غير مؤسسة على العمليـات النقديـة الكبرى : التحليل ، والتقويم ، والتفسير • ففى امكان أى متأمل فيها أن يكشف عن اشتراك العمليات الثلاث فى كل قضية من القضايـا الثلاث ، فكل قضية منها فيها تحليل وتقويم وتفسير • ومعنى هذه الملحوظة أن قضايا النقد لا تعبر عن النقد ذاته • وهذا ما يجعلنا نضع أيدينـا على الزيف الخادع فى قضايا النقد القديم الذى خدع الباحثين طويلا • فلقد أخذ الباحثون يعالجون قضايا النقد وهم يتحدثون عن النقد المنهجى تارة ، والنقـد المهذب تارة ، والنقـد المنظم تارة ، والنقـد المعلل تارة أخرى ، ويقصدون فى هذا كله النقد حين يقوم عليه المتخصصون فيه المشغولون بعملياته المعرفية • وهـكذا ترك لنا الباحثون انطباعا يجب محوه من الأذهان ، مؤداه أن هذه القضايا هى القضايا التى كان الناقد القديم يفكر فيها وبها ، وهى البناء الحق للنقد القديم • والواقع أن قضايا النقد القديم

التى عالجها الباحثون ليست قضايا النقد القديم • واذا توخينا الدقة فان هذه القضايا ليست القضايا التى تشكل الخطاب النقدى القديم فى مستواه المنهجى • انها فى الحقيقة قضايا المستويين الآخرين : الأولى والمذهبى • كانت هذه القضايا مطروحة فى المجتمع العربى بقوة ، وكانت البيئات الأدبية تتجادل حولها ، وكانت الحياة الأدبية مشتعلة بها ، ففرضت نفسها على الناقد القديم • ولقد كان العلم العربى مشغولا بمحاولة الاجابة على أسئلة الحياة العربية ، والوفاء بحاجاتها الذهنية • ومن الأمور المقررة أن أغلب التأليف العلمى عند العرب كان « رسائل » أى اجابات على أسئلة مطروحة على الباحث المحقق • ولقد شغل الباحثون طويلا بعبد القاهر الجرجانى ، وفتنهم فتنة قوية ، ومع هذا لم يلحظوا أنه طوال الوقت مشغول بالرد على أقوال كانت شائعة فى الحياة الأدبية • وطفق الباحثون يقولون انه يرد على فلان أو غيره ولم يشعروا أنه يرد على مستوى مختلف من التناول النقدى فى المجتمع العربى • يقول عبد القاهر فى شأن اللفظ والنظم :

> « وغلط الناس فى هذا الباب كثير • فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم فى شأن البلاغة ، اذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية فى حسن النظم والتأليف ، وأن لها فى ذلك شأوا لا يبلغه الدخلاء فى كلامهم والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : « لا غرو ، فان اللغة لها بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الدخيل فى اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها ، وبدىء من أول خلقه بها » ، وأشباه هذا مما يوهم أن المزية أتتها من جانب العلم باللغة • وهو خطأ عظيم وغلط منكر يفضى بقائله الى رفع الاعجاز من حيث لا يعلم » (٨٤٢) •

مثل هذه الوثيقة الخطيرة لا تلفت الانتباه ، ولا توحى لأحد بشىء على وضوحها • ان عبد القاهر يتحدث عمن غلط من « الناس » • وكلمة «الناس» ساطعة الدلالة على أنه يرد على غير متخصصين • ان « الناس » يتكلمون فى الشعر ، وهو كناقد ، عالم ، صاحب المنهج ، يصحح لهم • والوهم الذى يدفعه عبد القاهر أن المزية لا تأتى من جانب « العلم » • هذه الكلمة : « العلم » واضحة جدا فى أنه يريد أن يرفع عن الخطاب المذهبى صفة العلم التى يحاول أن يتحلى بها زيفا وخداعا ووهما وغلطا • وعبد القاهر يصف هذه المحاولة بأنها « خطأ عظيم ، وغلط منكر » بل ان

(٨٤٢) الدلائل : ص ٢٤٩ •

هذا الخطأ يؤدى الى نفى الاعجاز عن كلام الله عز وجل ، أى أنه يؤدى الى مطاعن فى العقيدة • غضب عبد القاهر واضح جلى • والصدا بين مستويات الخطاب محتدم غاية الاحتدام لكن الباحثين لا يشعرون بحرارته• والتداخل بين القضايا فى هذا النص الوثيقة ظاهر فى آليات التحول الدلالى فيه • يبدأ الأمر باللفظ والنظم وحسن التأليف ، ثم ينتقل بسهولة الى الطبع والتكلف ، والى القديم والمحدث ، والأصيل والدخيل ، والتلقائية والتعلم • هذه التحولات الدلالية المثيرة هى مناط ما نسميه بتداخل القضايا • وعبد القاهر يعمل جاهدا — بفضل المنهج العلمى — على فض الاشتباك بين القضايا المتداخلة ، والمستويات المتداخلة فى الخطاب النقدى • ولقد شكا عبد القاهر ، كما شكا آخرون غيره ، من أن الناس يتكلمون فى الشعر ، وفى كلام العلماء ، بغير علم ، فما قاله العلماء « رموز لا يفهمها الا من هو فى مثل حالهم من لطف الطبع ، ومن هو مهيأ لفهم تلك الاشارات ، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان ، قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم ، ولا يعرفها من ليس منهم » (٨٤٣) • ولاشك أن ألفاظ : «رموز» ، و «اشارات» ، و «تواضع» ، و «يتواطأ» تكشف عن ادراكه القوى الواضح لطبيعة الخطاب النقدى المنهجى وأساوبه الخاص فى بناء علاماته الاصطلاحية ، وهى من الخصوصية بحيث تحتاج الى ترجمة • وعبد القاهر نموذج واحد واضح جدا على الصدام الهائل بين مستويات الخطاب ، والتفاعل الدينامى الحى بينها ، ومحاولة الخطاب العلمى أن يقف موقف الحكم الفاصل •

(هـ) من هنا يتحقق ما نسميه بوحدة الخطاب النقدى القديم ، وهى فى الواقع وحدة التفاعل بين مستوياته ، الوحدة التى تعكس ، آخر الأمر ، علاقة الانسان العربى بالعالم حوله فى المجتمع الاسلامى القديم • وبنوع من الفرز يظهر لنا كيف كانت قضايا المستوى الأولى قضايا غيبية أو ميتافيزيقية ، وكانت قضايا المستوى المذهبى قضايا الانحياز الى أشكال من الكتابة دون أخرى • وتميزت قضايا هذين المستويين بالطابع الجدلى أو السجالى ، وبكثير من الغموض وعدم التحديد • أما عن المستوى المنهجى

---

(٨٤٣) الدلائل : ص ٢٥٠ • وانظر الأمثلة التى ساقها على الشكوى من تدخل المستويات غير المنهجية فى قضايا العلم ص ص ٢٥٢ — ٢٥٤ • وانظر ابن سلام ص ٥ حيث يقول : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات » • وفى مقدمة الطبقات عناية شديدة بتاكيد قيمة العلم فى حياة الشعر • وانظر مقدمة نقد الشعر لقدامة ص ص ٦١ — ٦٢ حيث يحاول أن يميز علم النقد من سائر العلوم • والأمثلة كثيرة تتضافر على اظهار هذه الشكوى لا يكاد يفلت منها مصدر من مصادرنا اعلانا عن الوجود الذاتى للعلم وسط المستويات الأخرى •

فكانت قضاياه الحقيقية تتعلق باعداد منهجه لعمليات التحليل ، والتفسير ، والتقويم ، وبانشغاله بتحليل طبيعة الشعر ، والتمييز بين الأجناس الأدبية (٨٤٤) • لكنه كان يتحرك بصعوبة بالغة • كان يتحرك بنوع من المقاومة لضغوط المستويين الآخرين • كان يحاول أن ينظم حقل الآراء النقدية المحيطة به مما استنفد أكثر جهوده • وغدت محاولة كمحاولة قدامة بن جعفر فى تأسيس نقد للشعر بمعزل عن الأسئلة الملحة التى تموج بها الحياة الأدبية ، محاولة يتيمة — وربما لقيطة — ليس لها الا أخوات قليلات •

وكان موقف الخطاب المنهجى من القضايا المطروحة موقف الحكم ، وهو موقف يقوم على نوع من التوسط يفضى الى التخلص من المسائل المثارة بكشف زيفها ، وبالتأكيد على أن « الحقيقة » لا تنطوى على ذلك التوتر الظاهر بين أطراف المسالة • وكان هذا التوسط البنية التى يتشكل الخطاب النقدى من خلالها فى علاجه للمسائل المطروحة •

ويبدو أن احسان عباس قد أحس بهذا التوسط احساسا قويا ، لكنه أطلق عليه : « النظرة التوفيقية » • وذهب الى أن هذه النظرة ثمرة الصراع بين القديم والمحدث بدلا من القول انها ثمرة التعالى على هذا الصراع • وأدرك أن هذه النظرة قد التقى حولها أناس ذوو مشارب مختلفة : لغوى مشبع بالقديم كالمبرد ، ومتكلم كالجاحظ ، وذو ثقافة اسلامية خالصة كابن قتيبة وابن المعتز • وسواء أصرحوا أم لم يصرحوا فهم فى نطاق هذا الاتجاه مع تفاوت أدوارهم بعد هذا (٨٤٥) • ومضى احسان عباس يظهر الجانب التوفيقى عند المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، على التوالى (٨٤٦) •

والواقع أنهم لم يلتقوا على التوفيق بالدقة ، لكنهم التقوا على المنهج العلمى الواحد ، والخطاب المنهجى الواحد ، الذى يقوم على التعالى فوق الصراعات المذهبية و التصور الميتافيزيقى الأولى لكن المنهج التاريخى فى البحث خلط المستويات ، وانتهى الى تفتيت النقد القديم فى أخصب قرونه — القرن الرابع — الى ثلاثة فصول : **هى الصراع النقدى حول** أبى تمام ، والنقد فى علاقته بالثقافة اليونانية ، ومعركة النقد التى دارت

---

(٨٤٤) للمرحوم د• محمد غنيمى هلال فى كتابه « النقد الأدبى الحديث » فصل الاهتمام بهذه الجوانب فى الباب الذى عقده للنقد العربى القديم • راجع ص ص ١٦٤ — ٢٧٦ •

(٨٤٥) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب — ص ٨٩ •

(٨٤٦) انظر صفحات ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٦ — ١٠٧ على التوالى •

حول المتنبى (٨٤٧) • وهذا التفتيت ، بوجه العموم ، هو المآل الذى ينتهى اليه المنهج التاريخى ، والمنهج التحليلى جميعا ، فى ظل غياب تصور شامل للخطاب النقدى •

(و) ومن بين جميع مفاهيم الخطاب النقدى القديم نركز النظر على مفهوم الابداع الفنى • والواقـع أن كل خطـاب يشتمل على نوعـين من المفاهيم • أحدهما المفاهيم المعلنة المستخدمة بوضوح فى صياغة الخطاب بوصفها علامات دالة كمفهوم الطبع ، أو الصنعة ، أو اللفظ ، أو المعنى ، أو السرقة ، وثانيهما المفاهيم غير المعلنة ، وغير المدركة فى الأصل ، لكنها تلعب دورا جوهريا فى تشكيل الخطاب • هذا النوع الثانى من المفاهيم يلتمس عادة فى المسلمات النقـدية الكبرى التى تستقر فى كل خطاب نقدى سواء أدرك وجودها أم لم يدرك •

ومفهـوم الابداع الفنى واحـد من هذه المفاهيم ، فلا يوجد خطاب نقدى لا يشتمل على تصور ما ـ بغض النظر عن وضوحـه أو صحتـه ـ للابداع الفنى • والوصول الى هذا النوع من المفاهيم يتم عبر مناهج تحليل الخطاب فى كليته •

واذا كانت صلة مصطلحى الطبع والصنعة بمفهوم الابداع الفنى قريبة من الأذهان ، فاننا نستطيع بشىء من متابعة آليات التحول الدلالى فى الخطاب القديم ، أو بشىء من متابعة التداخل الحميم بين قضايا النقد القديم ، أن نخلص الى نتيجة ذات أهمية بالغة : تلك أن مفهوم الابداع الفنى يلعب دورا حيويا فى الخطاب النقدى القديم •

(ز) واذا اتخذنا مثالا على حيوية مفهوم الابداع الفنى ، فان قضية الضرائر تصلح مثالا • أما المحدثون فيقولون : ان القضية قد نشأت عند النحاة ، واستخرجها النقاد من كتبهم لا من الأشعار ، فهى عند النحاة أفضل (٨٤٨) • وهم بهذا يشيعون احساسا بعدم الثقة بالقضية • ويبدو أنهم لم يحسوا لها بحرارة كالتى يجدونهـا فى الخـلاف حول القدمـاء والمحدثين ، فظنوا أنها شىء قريب من تحصيل الحاصل مفروغ منه •

ولا تلقى القضية أى ضوء مفيد حتى يتجه بعض الباحثين الى علوم اللغة الحديثة ، وعلم الأسلوب الذى نشأ فى حضنها • ويذهب الدكتور تمام حسان الى أن الشعر قد فرض على نفسه من القيود التركيبية والشكلية

---

(٨٤٧) المصدر السابق ـ ص ١٢٧ •

(٨٤٨) انظر : د• منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم ـ ص ١٦٦ •

وزنا وقافية وغير ذلك مما حتم أن يلجأ الى التوسع فى المعنى بالاعتماد على الدلالة الطبيعية والتوسع فى الصرف والنحو لضرورة وغير ضرورة(٨٤٩). والمراد بالدلالة الطبيعية ما يتولد من معنى عند الجرس ، أو الوزن ، أو القافية ، أو محسن كالجناس ، أو عند نغمات القاء الشعر ، أو ما شابه ذلك ، فهى دلالات لا علاقة لها بالمعجم ، أو بالسياق ، أو بالاصطلاح ، أو بالمنطق الذهنى — المهم أن ما يسميه القدماء « ضرورة » يسميه المحدثون « ترخصا » ، ويرونه خاصا بالشعر ، وان كانت له نماذج كثيرة فى القرآن والحديث . وهناك قاسم « مشترك » بين الضرورة والترخص ، وان كان الفهم الحديث يخطو خطوات واسعة الى الأمام . لكن النظرة الحديثة الى مفهوم « الضرورة » القديم مازالت ترى فيه مفهوما لغويا لا نقديا ، ولا تفسر لنا السر فى قيام النقاد بنقل هذا المبحث عن النحاة الى كتب الأدب .

ويلخص لنا المبرد الموقف القديم فى رسالته عن « البلاغة » — وهى عمل فى النقد لا فى اللغة ، وان كانت شخصية المبرد فيه محدودة — يفاضل المبرد بين الشعر والنثر فى حال تساويهما فى احاطة القول بالمعنى ، واختيار الكلام ، وحسن النظم فيختار الشعر : « لأنه أتى بمثل ما أتى به صاحبه، وزاد وزنا وقافية، والوزن يحمل على الضرورة، والقافية تضطر الى الحيلة ... » (٨٥٠) فالضرورة ترادف الحيلة ، فهى مظهر البراعة . ههنا نجد أنفسنا فى قلب مفهوم الابداع الفنى الذى يرى فى الابداع ظهورا لقدرة المبدع فى النفوذ من الصعاب . وبتحويل دلالى بسيط تنتقل كلمة الضرورة الى معنى العجز والضعف ، أى تتحول الى الاشارة بالسلب الى الابداع الفنى . يظهر هذا عند قراءة تعليق المبرد فى الكامل على أبيات النمر بن تولب :

تدارك ما قبل الشباب وبعده	حوادث أيام تمر وأغفل
يسر الفتى طول السلامة والبقا	فكيف يرى طول السلامة يفعل
يرد الفتى بعد اعتدال وصحة	ينوء اذا رام القيام ويحمل

فيقول : « قصر البقاء ضرورة وللشاعر اذا اضطر أن يقصر الممدود وليس له أن يمد المقصور وذلك أن الممدود قبل آخره ألف زائدة ، فاذا احتاج حذفها ، ورد الشىء الى أصله ، فلو مد المقصور لكان زائدا فى الشىء

(٨٤٩) الأصول ص ٨٠ .

(٨٥٠) المبرد والبلاغة — تح : د. رمضان عبد التواب ، القاهرة — مكتبة الثقافة الدينية — ط ٢ — ١٩٨٥ م — ص ٨١ .

ما ليس منه » (٨٥١) . فالمبرد يتصور الضرورة تصرفا فى الفروع دون الأصل ، فاللغة كيان لا يمس ولا يحطم ، والأصل شىء غال يجب الحفاظ عليه . والتشابه بين الموقف القديم والحديث قائم ، فالموقف الحديث يعلق الترخيص على القرائن ، وان كان يرى القرائن أصلا فى بناء اللغة ، فاللغة تعطى دلالاتها بها . والاهتمام بالقرينة يعكس مساحة التفاوت بين الموقفين ، ويجعلنا نرى وراء الموقف القديم فهما للابداع لا نراه فى الموقف الحديث . يقوم الموقف القديم على آن الابداع اطلاق لقدرة هادرة تستخدم أصولا دون آن تفسدها . انها تستخدم الأشياء كما هى معطيات متاحة سلفا . انها اعلان عن وجود الذات مع ابقاء الأوضاع على ما هى عليه دون خلق مشكلات . لكن الواقع الابداعى لا يتفق مع هذا الفهم الوسطى ، أو التوفيقى . حينئذ يقال : ان التغييرات فى الفروع لا الأصول لتظل المعطيات بريئة من عبث الشعراء .

فاذا خرجنا عن الموقف المنهجى الى الموقف المذهبى والأولى ، نجد ان الشعراء فى سعيهم الى تأسيس أشكال جديدة من الابداع يطالبون بحرية كبيرة فظهر — كما يروى صاحب الوساطة — من يجعل الشعراء أمراء الكلام ويبيح لهم التصرف على غير ضرورة ، وهؤلاء يظهرون قواهم بما يرصعون به كلامهم من تراكيب مخالفة للمألوف فى اللغة . ويقف فى مقابلهم أشكال أخرى من الابداع تنكر عليهم هذه الحرية ، وتفضل ألا تحس أدنى احساس بما يقاومه الشاعر من عوائق الابداع أو أمراضه . ويظهر الرأى المنهجى يحاول أن يحسم الخلاف . ومناط الرأى أن « هذه القضية ان سبقت على اطراد قياسها زال نظام الاعراب ... » وهذا هو موضع الخوف : « فلابد من حد يقف عنده الشاعر ، وينتهى اليه الفرق بين النظم والنثر ، فيزول هذا الأساس الذى مهده ، والأصل الذى قرره ، ويرجع الى ما قالت العلماء فيه ، وما أجيز للمضطر من التسهيل ، وفضل به النظم من التسامح،وهى أبواب معروفة،ووجوه محصور أكثرها..»(٨٥٢) فالرأى العلمى واضح محدد لا يختلف عند القاضى الجرجانى عنه عند الآمدى . الضرورة ميزة تفرق بين النظم والنثر ، وتجعل النظم مفضلا على النثر . وما يجاز من قبيل التسهيل والتسامح لا كراهية له.وما زال الأصل والأساس مصونا . وما زالت الضرورة فى الفروع . وما زالت العناية منصبة على ظهور اللغة سهلة صافية متدفقة لتوحى بقوة الطبع وتدفقه .

أما ابن رشيق فى « باب الرخص فى الشعر » فيقدم المباب بقوله : « وأذكر هنا ما يجوز للشعر استعماله اذا اضطر اليه ، على أنه لا خير فى

---

(٨٥١) الكامل : ١٢٧/١ .
(٨٥٢) الوساطة — ص ٤٥٣ .

الضرورة ، على أن بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم . والمولد المحدث قد عرف أنه عيب، ودخوله فى العيب يلزمه اياه » (٨٥٣) .

وابن رشيق يفكر فى القضية بوضوح من وجهة نظر الشاعر المحدث. ههنا ضرب من التحول الدلالى تنفتح به القضية على قضية ثانية هى القديم والمحدث ، ثم تنفتح على ثنائية أخرى هى المجبول المطبوع والمولد الذى يعتمد على التعلم .

ومع أنه يستخدم مصطلحا فقهيا — هو « الرخصة »، والأخذ بالرخصة مستحب فى الفقه ، الا أن الأخذ بها مقيد بالضرورة ، والضرورة لا خير فيها ، وهى عيب . ولنا أن نسأل : ما الخير الذى ينتظره ابن رشيق ؟ ولماذا كانت الضرورة عيبا ؟ أما الخير فهو تزيين الكلام وتجميله بالأصباغ . وأما العيب فى الضرورة فهو أنها لا تضيف صبغا .

فالموقف العلمى بين ابن رشيق والقاضى الجرجانى واحد من حيث يعلو على التصارع المذهبى والأفكار الأولية الى الحديث عن طبيعة الأمور . ومع هذا يظل هناك تفاوت بين الناقدين فى تصور الابداع الفنى . وما عدا هذا فان الحديث بينهما متطابق لا يكادان يختلفان فيه مع المبرد أو مع غيرهما ممن ذكر الضرورة . وخلاصته أن هناك رخصا للضرورة بزيادة أو بحذف ، أو برجوع الى أصل ، أو بصرف لما لا ينصرف أو ما شابه .

ويؤذن الموقف القديم بشعور قوى من الناقد القديم بأن الواقع الابداعى يخرج خروجا عنيفا على الواقع اللغوى ، لكن الناقد القديم حاول أن يطامن من الثورة على سلطة اللغة . وبينما يسعى الناقد القديم الى حصار الثورة ، وتقييد الانحراف عن الأصل ، يسعى النقد الحديث فى مناهجه المستمدة من اللسانيات الى الاحتفال بمواضع الانحراف هذه ، وكشف الدلالة التى وراءها ، بوصفها نوعا من السمطقة ، أو الانتاج الدلالى ، أو خلق العلامات . بينما يسعى باحث آخر مثل رولان بارت ، لا يستمد مفاهيمه الاجرائية من اللسانيات ، الى مزيد من الاحتفال بكل ما يسميه : خلخلة اللغة (٨٥٤) .

وعلى أية حال فان قضية محدودة مثل « الضرورة » من الممكن أن نسمع فيها أصداء متجاوبة من مستويات متعددة فى الخطاب النقدى ،

---

(٨٥٣) العمدة — ٢٦٩/٢ .

(٨٥٤) رولان بارت : درس السيميولوجيا — ت . عبد السلام بنعبد العالى — الدار البيضاء — دار توبقال للنشر — ط ٢ — ١٩٨٦ م — ص ١٤ .

تروغ فى النهاية الى علاقات معقدة بالعالم ، مليئة بالقيود ، والضرورات ، وتحتاج الى حرص شديد ، حتى لا تقع الأصول ، وتعم الفوضى ، فكما كان المبدع يمشى على حافة حادة من أشواك الضرورة ، وعليه فى نفس الوقت أن يبدو قويا متدفقا مبسوط الطبع كانت العلاقة بالعالم تحتاج الى هذا التوازن الدقيق على حافة الفوضى ·

— ٢ —

الطبع والصنعة

(أ) قراءات الباحثين لقضية الطبع والصنعة تفصح عن اتجاهات متقاربة ، قوامها تصور القضية ، لا كما أرادها القدماء ، ولكن باسقاط مفهوم معاصر عليها • فبعض الباحثين يرى فيها قضية الخلق الشعرى بمعناها النفسى (٨٥٥) ولاشك أن المساواة بين القضيتين أمر ممكن على أن يكون اجراء علميا واضحا ، فيه توسع بقضيـة الطبع والصنعـة الى مستوى أكبر منها • فحين نسوى بين القضيتين فاننا نجمع الى الطبـع والصنعة أمورا أخرى مثل دواعى الشعر ، والتفرقة بين المطبوع والمصنوع كنعوت للشاعر وللشعر ، والتفرقة بين البدوى والحضرى ، والقديـم والمحدث • ولما كانت قضية الطبع والصنعة تصلح مدخلا الى هذه القضايا فان الأفضل معالجتها وحدها دون الاستطراد وراء القضايا الفرعيـة ، فما يصح فى المدخل يصح فى الفروع • فاذا حصرنا القضية فى اطارها الخاص بها داخل الخطاب القديم فان ثوب فكرة الخلق أو الابداع يتسع عليها ويصبح اسقاطا لفكرة كبيرة على أخرى صغيرة • ولو أردنا أن نعالج قضية الخلق كما تظهر فى الخطاب القديم معالجة صحيحة فسوف يضيق عنهـا ثوب الطبـع والصـنعة ، لأن هذه القضية ، كمفهوم الابداع لها تجليات ، وتمثلات ، فى جميع قضايا النقد القديم ، وفى جميع مستوياته ، لا فى قضية الطبع والصنعة وحدها • ويقودنا هذا الوضع الى أن ندرس قضية الطبع والصنعة ، كمدخل لطائفة من القضايا القريبة منها ، منحين عنا فكرة الخلق ، باحثين عن تجليات مفهوم الابداع الفنى ، وتمثلاتـه فيهـا •

ومن الباحثين من يتجه الى القول ان مفهوم الصنعة هو المفهوم الغالب

---

(٨٥٥) انظر : سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة — ص ص ٥٠ — ٥٩ وانظر : د• محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده — معهد البحوث والدراسات العربية — ط ٢ — ١٩٧٠ م — ص ٣٤ — ٣٥ ، ٣٦ ، ٤٨ ومواضع أخرى عديدة • وانظر د• بدوى طبانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها — الأنجلو المصرية — ١٩٧٥ م — ص ١١٤ — ١١٥ •

على الطبع فى النقد القديم (٨٥٦) • ويبدو أن هذا الاتجاه يزجيه ميل رومانتيكى أو نفسى ، يرى فى الطبع الجانب الذاتى من الابداع ، وبدافع من تمييز النظرة الحديثة من القديمة ، يبرز فى قراءاته للنقد القديم جانب الصنعة ، ليقرر فى النهاية أن النقد القديم لا يحتفل بالقوى النفسية ، أو بالجوانب الذاتية ، وراء الابداع •

وشبيه بهذا الاتجاه ما يذهب اليه الدكتور هدارة من أن النقد القديم لم يستطع الوصول الى عملية الابداع (٨٥٧) • والنقاد القدامى لم يحسنوا — عنده — فهم فكرة الاطار الشعرى (٨٥٨)•وكانوا مترددين فى فهم الأصالة والتقليد لا يكادون يجمعون على رأى بعينه ، يتراوحون بين الفهم وعدم الفهم ، كما يظهر فى تعريف ابن رشيق للمخترع بأنه شيء غير مسبوق ، وهو بهذا شيء نادر ، مشكوك فى وجوده (٨٥٩)•والواقع أنه قد فهم الابداع الفنى فهما نفسيا ، ثم نظر الى الابداع الفنى فى النقد القديم فى ضوئها ، مسقطا الفكرة عليها بالسلب ، فالفكرة تسقط على الموضوع ايجابا باثبات وجودها ، وسلبا بنفى وجودها ، وهى فى الحالتين العدسة التى نرى من خلالها موضوعات بحثنا •

يقابل هذه الاتجاهات النفسية اتجاه آخر يهيب بالأدب المقارن ، ويتذرع بالأشياء والنظائر • يمثل هذا الاتجاه جرونباوم حين يرى أن الطبع والصنعة لهما شبيه هلينستى (٨٦٠) • ويذكر جرونباوم لكل فكرة نقدية مقابلا هلينيا أو هلينستيا ، حتى يذهب الى أن النهضة الحضارية الاسلامية كلها لم تكن بعثا للقديم ، بل كانت جيشانا من الموروث الاغريقى ، والدوافع العلمية ، والمشاعر التاريخية ، واعلاء للعقل على السلطان ،ويرد الأمر كله الى روح المحافظة فى القرون الوسطى (٨٦١) • وهذا الاتجاه فى عنايته بالتقاط التناظرات يغفل عن التمايزات التى تلعب دورا كبيرا فى الفهم •

---

(٨٥٦) انظر : محمد الههياوى = الطبع والصنعة — القاهرة — النهضة المصرية — ١٩٣٨ م — ص ٦ • وانظر : د• هند حسين طه : النظرية النقدية عند العرب — ص ص ١٦٣ — ١٧٣ • ود• قاسم موسى : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى — ص ١٩١ ، ٢٢٦ ، ٢٨٧ •

(٨٥٧) د• محمد مصطفى هدارة : مشكلة السرقات — ص ٢٥٢ — ٢٥٣ •

(٨٥٨) نفسه ص ص ٢٥٤ — ٢٦١ •

(٨٥٩) نفسه ص ٢٦٩ ، ٢٧٣ •

(٨٦٠) جوستاف فون جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى — ت • د• احسان عباس وآخرين — بيروت — دار الحياة — ١٩٥٩ م — ص ٢٦ هامش (٢) •

(٨٦١) نفسه ص ٢٣ — ٢٤ وانظر فى الاقتداء بهذه النظرة : د• عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى — ص ٢٠٧ — ٢٠٨ •

وبدلا من البحث عن أمور شديدة العموم مثل روح المحافظة فى القرون الوسطى ، فان الأفضل أن نبحث عن تعريف كاف بالقضية فى ضوء الخطاب النقدى القديم ·

(ب) فى ظل اتجاهات الباحثين التى اتجهوها فقدت القضية طابعها كاحدى قضايا الخطاب النقدى · وذهب بعض الباحثين الى أن كلمة الصناعة — يقرأها بفتح الصاد — مرادفة للفن ومتميزة من العلم (٨٦٢) · واتسق هذا المذهب مع الظن بأن النقد القديم يعول على فكرة الصناعة فوق الطبع ، فكأننا استبدلنا أحد الطرفين بالآخر بدلا من أن نشرح العلاقة بينهما ·

وأدق محاولة فى التفسير كانت محاولة الدكتور عبد القادر القط · أوضح الدكتور القط أن الباحثين قد فسروا كلمة الطبع بأنها تعنى البساطة والتلقائية ، كما فسروا « التكلف » بأنه التعبير المصنوع غير الصادق فى التعبير عن مشاعر صاحبه · وان كانوا لا يستخدمون مصطلح التكلف « بمعنى يحط من قدره » · ثم ينكر عليهم هذا التفسير ، ذاهبا الى أن النصوص تؤذن بأن كلمة الطبع كانت تعنى الارتجال ، أما كلمة التكلف فتعنى التأمل (٨٦٣) · ثم يعود فى موضع آخر فيقول ان الكلمتين تبينان أن بعض الشعراء كان يحتاج الى وقت طويل لنظم شعره ، فى حين كان بعضهم الآخر يرتجل شعره أو ينظمه فى وقت قصير (٨٦٤) ·

وهناك ملحوظتان : الأولى أن مقابل الطبع ههنا هو التكلف ، وليس لنا أن نسلم بأن التكلف مرادف الصنعة الوحيد · وليس لنا أن نسلم كذلك بأن التكلف لا يستخدم بمعنى يحط من قدره · كذلك الصنعة · فهذه المصطلحات تتعرض لتحولات دلالية كثيرة تنتقل على مستوى القيمة من أعلى الى أسفل وبالعكس · والملحوظة الثانية أن رد لفظ الطبع الى الارتجال ، أو البساطة ، أو التلقائية ، انما ينقل مجهولا الى مجهول ، فهذه المصطلحات كلها مفاهيم تحتاج الى شرح · كذلك يحدث للتكلف وتغنينا هذه المحاولة فى التفسير عن تأكيد صلة الطبع بمفهوم الابداع الفنى ، فالصلة ههنا واضحة · لكن وضع الطبع موضع تقابل من الصنعة يجعلنا لا نفهم كيف يحب النقاد القدامى الشاعر « المطبوع » الذى يجيد صنعة الشعر ؟ هذا لا يتفق الا اذا كففنا عن التقابل ، ووضعنا الطرفين فى علاقة

---

(٨٦٢) د· عبد الواحد حسن الشيخ : قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند المغربين — ص ١٥٣ ·

(٨٦٣) د· عبد القادر القط : مفهوم الشعر عند العرب — ص ٥٤ — ٥٥ ·

(٨٦٤) نفسه — ص ٥٧ ·

جدلية حية • لقد كان الطبع بوصفه الملكة أو القدرة ، هو الموضوع ، والصنعة بوصفها فعلا ، أو سلوكا ، هى المحمول عليه • وكان مفهوم الابداع الفنى هو الرابطة الضمنية التى ربطت بين الطرفين ، وحققت بينهما ما لمسه الباحثون ـ بحق ـ من تداخل ، وتبادل •

(جـ) ويبدو أن قضية الطبع والصنعة لها أصول ممتدة فى المستويين الأولى ، والمذهبى • نستطيع أن نستخرج هذه النتيجة من اشارات لماحة أوردها الباحثون • فلقد ذكر الدكتور طه الحاجرى أن الشعر فى الجاهلية كان يعد « صناعة » يلتمس لها الوسائل ، وتصطنع لها الأسباب (٨٦٥) • كما ذكر أن النقد فى الصدر الأول كان يستجيد من الألفاظ والأساليب ما كان سمحا مطبوعا (٨٦٦) • والدكتور بدوى طبانة ذكر بدوره أن مدح الطبع ، وذم التكلف كانا من مقاييس النقد فى العصر الأموى ، وعصر الخلفاء وصدر الاسلام (٨٦٧) • تقودنا هذه الاشارات الى القول : ان مفهومى الطبع والصنعة مفهومان قديمان ، منذ الجاهلية ، وان لم نقل ان اللفظين كانا شائعين بدلالاتهما اللاحقة ، منذ هذه الفترة المبكرة • ومما يشجع على هذا القول ظهور مدرسة فى الشعر الجاهلى سميت بعبيد الشعر ، تقوم على التجويد ، واتقان صناعة القصيدة ، واستغراق الزمن الطويل فى اعدادها ، فى مقابل الطريقة الشائعة التى تقوم على الطبع وحده • ولقد عرف عبيد الشعر قيمة الرواية والحفظ والتعلم • ومع ترجيح قيام مفهومى الطبع والصنعة فى الجاهلية فليس فى الاستطاعة القول انهما كانا مصطلحين نقديين حتى الفترة الأخيرة من العصر الأموى • ومع بداية التأليف النقدى المنظم كان اللفظان فى العصر العباسى لهما بريق خاطف • وتأخر المصطلح لايعنى غياب المفهوم • كان المفهوم سابقا الاصطلاح عليه • وربما لا يمكن الاصطلاح على مفهوم قبل قيامه • والغاية ههنا من ايضاح قدم المفهوم اثبات أصالته ، ونفى الأصول السريانية ، أو اللاتينية ، أو اليونانية ، عنه • وقد يساعد الصراع بين العرب والشعوب التى اختلطوا بها على تفسير نشأة المصطلح ، لكنه لايصلح له أن ينفرد بتفسير نشأة المفهوم • وربما يصح القول ان المفاهيم القديمة كانت تطفو على السطح مع التيارات الجديدة ، أو ان الشخصية العربية

---

(٨٦٥) د• طه الحاجرى : فى تاريخ المذاهب الأدبية : العصر الجاهلى والقرن الأول الاسلامى ـ الاسكندرية مطبعة رويال ـ ١٩٥٣ م ـ ص ٢٩ •

(٨٦٦) نفسه ـ ص ١١٠ •

(٨٦٧) د• بدوى طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٧ ـ ١٩٧٥ م ـ ص ص ٧٨ ـ ٨١ • وشبيه بهذا الرأى قول طه أحمد ابراهيم « الشعر فى أواخر العصر الجاهلى كاد يكون فنا يدرس ويتلقى وتوجد منه مذاهب أدبية مختلفة » ص ٢١ فى تاريخ النقد الأدبى عند العرب •

كانت كوامنها تتفتح مع التصور الجديد ، أو ان النهضة الحضارية الاسلامية كانت بعثا وبلورة للقديم الى حد كبير ٠

وقبل عصر التأليف كانت القضية ملكا خالصا للمستوى الأولى الذى كان مهيمنا على الاستجابات النقدية ٠ ومن هنا نفهم النابغة ، فى قبته التى كانت تضرب له فى سوق عكاظ ، حين استمع الى طائفة من الشعراء الكبار المتميزين المتنافسين فى الجاهلية ، وأعجبه أبو بصير الأعشى والخنساء ، فقال لها : « والله لولا أن أبا بصير أنشدنى آنفا لقلت انك أشعر الجن والانس » (٨٦٨) ٠ فالنابغة قد جمع الجن والانس معا لان الابداع كان يروغ الى عالم فوق الطبيعة ، ولم يكن قد نزل الى الطبيعة بعد ٠ ويبدو أن كلمة « أشعر » كان فيها رائحة قوية من هذه الميتافزيقا ، فراح الجميع يبحث عنها ٠ وفى القرآن مظاهر من هذا الفهم ٠ ففى سورة الشعراء مظاهر من ايمان الجاهليين بفكرة الشياطين المنزلة على الشعراء ٠ موضوع السورة كلها اثبات أن القرآن « منزل » من عند الله حقا ، وليس كالشعر – الذى اتهم به الرسول – يتنزل من عند الشياطين وارتبطت الغواية بالشيطان – لا بالشعر – فوردت كلمة « الغاوون » مرتين مرتبطة بالشياطين فيهما (٨٦٩) ٠ وارتبط هذا كله بجو السحر ، فذكر السحر عشر مرات فى السورة ٠ وذكرت السورة قصص سبعة أنبياء ، بدأتهم بموسى ، الذى تقوم قصته على صراع حول السحر والقدرة الالهية ، فورد السحر بشأنه ثمانى مرات ٠ واتهم صالح وشعيب بأنهما من المسحرين ثم جاء حديث الشعر فى هذا الجو الميتافيزيقى ٠ وما كانت السورة لتمضى فى هذا المساق الا لأن حديث الشعر فى البيئة العربية كان مرتبطا بالقوى الغيبية ٠ ولقد مكث النابغة زمانا لا يقول الشعر ، فأمر يوما بغسل ثيابه، وعصب حاجبيه على عينيه ، فلما نظر الى الناس أنشد الشعر (٨٧٠) ٠ والنابغة يحاول أن يمارس طقسا لاستنزال الشعر ذا طابع سحرى ٠ ولأمر واضح قالت امرأة للنبى – عليه الصلاة والسلام – عندما فتر عنه الوحى – ولم تكن مؤمنة – : « ما أرى شيطانك الا ودعك ، فنزل والضحى والليل اذا سجى ما ودعك ربك وما قلى » (٨٧١) ٠ فالشياطين الموحية كان لها حضور « شديد » فى كل ابداع ٠ وفى ظل هذه الميتافيزيقا

(٨٦٨) انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء – ٣٤٤/١ ٠

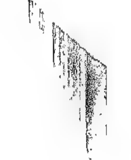
(٨٦٩) وردت كلمة « الغاوون » مرتين ، وجاء ذكر الشياطين مرتين ، واقترن الاثنان فى المرتين ٠ الأولى فى الآيتين ٩٤ – ٩٥ من سورة الشعراء ، والثانية فى الحديث عند تنزل الشياطين على الآثمين فى الآيات ٢٢١ – ٢٢٤

(٨٧٠) الشعر والشعراء ١٥٩/١ ٠

(٨٧١) الواحدى النيسابورى : اسباب النزول – بهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة الله بن سلامة – بيروت – عالم الكتب بلا تاريخ – ص ٣٣٧ ٠

فهم العرب « الشعر » وتصورت قدرة الشاعر (الطبع) · ومع اتجاه العلم الى بحث « الطبع » ومع نمو المستوى المذهبي وتميزه ، بدأ التصور القديم يجد مسارب جديدة في التصوف والفلسفة · وتناوش المفهوم تصورات لا تخلو من التعارض ، وتعقد التصور ، وغاب المعجم الذي يشرح الدلالات المتنوعة التي يمر بها المصطلحان في تحولاتهما الدلالية العديدة · وأصبح للمفهوم مصادر ومستويات متعددة ·

(د) أما عن النقد المنهجي فلقد عالج القضية علاجا مستقلا عما كان يمور به الصراع المذهبي أو الأفكار الأولية · وهذا الاستقلال هو ما لاحظه الدكتور احسان عباس وأسماه النظرة التوفيقية ، واستشهد عليه بنصوص عن المبرد ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، تتعلق بقضية القدماء والمحدثين(٨٧٢). وهي من القضايا الفرعية عن الطبع والصنعة · ولاحظ الدكتور عبد الواحد حسن عند ابن قتيبة توسطا بين النظرات المتعارضة آنئذ ، ورد هذا الى تولي ابن قتيبة للقضاء في دينور (٨٧٣) · الواقع أن الأمر أكبر من ابن قتيبة ، ومن توليه منصب القضاء · وهو على الدقة ليس توفيقا بين الآراء · انما هو أخذ بقضية عقلية ، يؤول فيها الطبع والصنعة الى مركب جدلي ، لا يقضي فيه النقيض على نقيضه ، ولا يزول فيه التناقض ولايحتد، بل يتحقق نوع من التركيب أو التأليف · فالطبع قدرة ضرورية لكل « ابداع » أو « صناعة » والصنعة فعالية الطبع في الابداع أو الصناعة · ثم تعود الصنعة فتنعكس طبعا بوصفها دربة ، وممارسة ، وتعلما · وتخلف الصنعة وراءها « نصا » يجب أن يعكس قدرة الطبع ، أو دقة الصنعة · ومن الواضح أن مفهوم الابداع هو الرابطة التي تسع القضية ، وتحيط بتحولاتها ·



(هـ) وتكشف لنا قراءة النصوص عن الكثير من ملامح القضية : قال ابن سلام في طبقاته : « فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال : ما قال ما لم يقولوا ، ولكنه سبق العرب الى أشياء ابتدعها ، واستحسنتها العرب واتبعته فيها الشعراء ··· » (٨٧٤) هنا مفهوم الابداع متجل في غياب مصطلح الطبع والصنعة · وأغلب الظن أن المحتج لامرئ القيس أموي · أما أن يكون جاهليا فهذا احتمال قائم وان كان مرجوحا · ومهما كان الأمر فان هذا النص يؤذن بحضور مفهوم الابداع الفني خارج القول بالطبع والصنعة · قال الأصمعي : « أنشدت أبا عمرو بن العلاء شعرا فقال :

---

(٨٧٢) انظر احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ ص ٩١ ، ٩٥ ، ١٠٦ ـ ١٠٧ على الترتيب ·

(٨٧٣) د· عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبي والبلاغة ـ ص ٢٤٥ ·

(٨٧٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ـ ١/ ٥٩ ·

ما يطيق هذا من الاسلاميين أحد ولا الأخطل » (٨٧٥) . وهنا نجد كلمة « يطيق » تحيل الى مفهوم الطبع مع أنه غائب لفظا عن النص . وفي هذا النص مصداق للقول ان مفهوم الطبع بمعنى القدرة المبدعة كان قائما في الخطاب القديم دون حاجة الى أن يلتصق بلفظ الطبع . وقبل شيوعه . وسرعان ما بدأ مصطلح الطبع يتبلور بفعل عوامل خاصة بالمستويين الأولى والمنهجي . وساعد الصراع بين العرب والشعوبيين ، وبين حياة البادية القديمة وحياة الحضارة الحديثة ، وتميز ألوان من الشعر في مقابل ألوان أخرى ، على استخدام المصطلح . وفي فترة مبكرة من نشأة البحث العلمي « كان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين » (٨٧٦) . والأصمعي يستخدم مصطلح « مذهب المطبوعين » واضحا . لا نستطيع أن نقول ان الأصمعي كان يروي لفظا جاهليا . هذا أمر محتمل ، لكنه غير مؤكد . بيد أن استعمال الأصمعي لمصطلح « مذهب المطبوعين » فيه اشارة صريحة الى المصدر المذهبي للقضية . وهنا يحسن أن نتذكر أن العالم العربي كان اجابات على أسئلة المجتمع . كتاب فحولة الشعر للأصمعي أسئلة موجهة من أبي حاتم السجستاني وأجوبة من الأصمعي عليها . وكانت الرسالة العذراء لابراهيم بن المدبر اجابة عن استفهام عن « جوامع أسباب البلاغة » ، و « غوامض آداب أدوات الكتابة » (٨٧٧) . ومن الواضح من ألفاظ « أسباب » و « آداب أدوات » أن موضوع الرسالة متعلق بمفهوم الابداع من حيث يتوسل اليه المبدع بأسباب وأدوات . ومعنى هذا أن القضايا المتعلقة بتهيئة الطبع للابداع كانت محل تساؤل اجتماعي ، فانبعث النقاد يجيبون على الأسئلة المطروحة . ويقع مصطلح « الطبع » في مساق التحولات الدلالية فيصبح نعتا للفظ . يقول ثعلب : « فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي ، ولا السفساف العامي ، ولكن ما اشتد أسره ، وسهل لفظه ، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه ، وتوهم امكانه » (٨٧٨) . وهنا يرتبط اللفظ بالطبع عن طريق النعت بالجزالة . فالجزل لا يتحقق بغير قوة في الطبع ، تتمثل في الوصول الى الصعب . ومفهوم الابداع المسيطر على النص هو المفهوم الذي يشترط في النص (اللفظ) أن يعكس ما في الطبع من قوة . وفي تطور آخر أخذ فخرالدين الرازي ينكر جميع ما يقال في مدح اللفظ لأنه مثلا

(٨٧٥) الأصمعي : فحولة الشعراء — ص ٢٤

(٨٧٦) الشعر والشعراء — ٧٨/١ .

(٨٧٧) الرسالة العذراء — ص ٩ .

(٨٧٨) قواعد الشعر — ص ٥٩ .

جيد السبك،أو صحيح الطبع ، مؤكدا على أهمية الدلالة الالتزامية(٨٧٩)٠ وظهور الطبع ظهورا سلبيا عند الرازى انما يكشف عن اهتمامه بما فى النص من أصباغ جميلة ٠ فالتعارض بين النصين ليس تعارضا فى قضية اللفظ والمعنى ، وليس تعارضا فى قضية الطبع والصنعة ، لكنه فى الحقيقة تعارض فى فهم شيء آخر ، غائب حاضر ، متجل غير ظاهر ، انه مفهوم الابداع الفنى ٠ ومن السهل اذا رجعنا الى نص كلام ثعلب أن نرى ضربا من التحويلات الدلالية ، ففكرتا اللفظ والطبع استدعتا فكرة البدوى ومقابلها المفهوم ــ وان لم يكن مذكورا ــ الحضرى ٠ وهناك اهتمام عند ثعلب بالتأكيد على أن اللفظ الشعرى ليس « بعامى » أى ليس فى متناول الناس البسطاء ٠ هذا الاهتمام يفصح عن عنصر طبقى خفى ، لكنه مستوى من مستويات التحويل ٠ كذلك فان عناية ثعلب بالوقوف موقف الوسط بين المغرب والسفساف مظهر من مظاهر التركيب بين طرفى القضية : الطبع والصنعة ، وهذا ما لمسه الباحثون باسم التوفيق أو التوسط ٠ وهذا التعارض فى مفهوم الابداع بين ثعلب والرازى لا يعنى أن أحدهما ناصر للطبع ، والآخر للصنعة ، فكلاهما يعرف أن الطبع صانع ، وأن الصنعة تعلم للطبع ٠ والتعارض الخادع يكمن فى الواقع فى فهم الابداع ٠ ويمكن أن نجد التعارض عند باحث واحد مثل ابن سنان الخفاجى ٠ يتحدث ابن سنان عن تميز الانسان من الحيوان بالنطق ، وتميز الحكيم من غيره بالفصاحة والبلاغة ٠ ثم يقول : « ووجب على من أراد أن يخرج من حيز ذلك الصامت الناطق سلوك الطريق الذى به توجد الفضيلة ، وعنه تدرك الميزة ، باجتهاده ان كان لادربة له،وتكلفه ان كان لا طبع عنده٠٠»(٨٨٠)٠ وظاهر كلامه جواز الوصول الى البلاغة بالتكلف والاجتهاد بغير طبع أو دربة ٠ وفى موضع آخر يذكر أن صناعة تأليف الكلام المخصوص كمالها ــ ككل صناعة ــ بخمسة أشياء : الموضوع وهو الكلام المؤلف من أصوات ، والصانع وهو المؤلف ، والصورة وهى الفصل للكاتب والبيت للشاعر ، والغرض كالمدح والهجاء : « وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها انها طبع هذا الناظم ، والعلوم التى اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن أحدا أن يعلم الشعر من لا طبع له وان جهد فى ذلك ، لان الآلة التى يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج اليه من آلاتها » (٨٨١) ٠ وهذا كلام « واضح » فى أن الطبع ضرورى لا مفر منه ٠ فكيف توفق بين النصين ؟ اننا لانحتاج الى بذل جهد كبير فى التفسير ، فقضية الطبع والصنعة ، والتداخل بينهما يتيحان لابن سنان

---

(٨٧٩) نهاية الايجاز فى دراية الاعجاز ــ ص ١٤ ــ ١٥ ٠

(٨٨٠) سر الفصاحة ــ ص ٥١ ٠

(٨٨١) نفسه ــ ص ٨٣ ــ ٨٤ ٠

أن يقول هاتين العبارتين فى كتاب واحد. فالتعلم ينشىء طبعا ، أما «كمال» الصنعة فيحتاج الى ما يمكن أن نسميه « الطبع الأصلى » • والمشكلة أن الناقد القديم قد تحدث عن الطبع كنعت للشعر ، وكنعت للشاعر • لكنه لم يحلل الطبع نفسه ، وهذا ما يحتاج الى جهد الباحثين • ومسلك الناقد القديم فى الحديث عن الطبع يكشف عن طبيعة القضية بوصفها مثارة خارج النقد ، وبوصف النقد محاولة لاهثة للوفاء بحاجات نقدية اجتماعية• وفكرة الطبع الأصلى فرض يطرح طبيعة تركيب قضية الطبع و الصنعة فى المفهوم القديم ، فالطبع يطرح الصنعة ، التى تعود فتنعكس على الطبع•

ومن المفيد أن نقابل بين ما يقوله ابن قتيبة عن الطبع ، وما يقوله ابن رشيق • أما ابن قتيبة فيرى فى الطبع نعتا للشاعر ، وأما ابن رشيق فيرى فيه نعتا للشعر • يقول ابن قتيبة : « فالمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والحطيئة » (٨٨٢) • ثم يقول : « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، واذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر » (٨٨٣) • ويقرر أن الشعراء مختلفون فى الطبع (٨٨٤) • فالنعت هنا — كما هو واضح — متعلق بالمبدع •

أما ابن رشيق فيقول : « ومن الشعر مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذى وضع أولا ، وعليه المدار • والمصنوع وان وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفا تكلف أشعار المولدين ، لكن وقع فيه هذا النوع الذى سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفوا ، فاستحسنوه ومالوا اليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره » (٨٨٥) • فالطبع والصنعة هنا يؤولان الى قضية عمود الشعر والبديع ، ويؤولان الى شعر « القوم » من العرب ، فى مقابل أشعار « المولدين » • وهذه التحويلات تكشف عن الطابع المذهبى للقضية الذى تحول بها من تأمل فى الانسان المبدع الى تأمل فى مذاهب الشعر •

وتعتمد هذه التحويلات على آلية بسيطة ، فالطبع والصنعة حالات للانسان ، ومن هنا نلتفت الى الانسان ، ثم هى من خلال المبدع تظهر فى النص • ومن هنا نلتفت الى النص ومذاهبه • ولقد ذكر ابن قتيبة أن التكلف يظهر فى الشعر ، وذكر علامات واضحة عليه ، مثل كثرة

---

(٨٨٢) الشعر والشعراء — ١/٧٨ •
(٨٨٣) نفسه — ١/٩٠ •
(٨٨٤) نفسه — ١/٩٣ •
(٨٨٥) العمدة — ١/١٢٩ •

« الضرورات » . وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه ، (٨٨٦) ، وأن ترى البيت مقرونا بغير جاره ، ومضموما الى غير لفقه (٨٨٧) . وكلامه عن المطبوع فيه نفس الاتجاه وان كانت علاماته تهيب بالذوق اهابة كاملة . وعلى هذا الأساس يعمل ابن رشيق ، لا على دراسة مفاهيم الطبع والصنعة بوصفها حالات نفسية ، بل بوصفها ظواهر شعرية .

ولا يعني موقف ابن رشيق هذا أنه لا يلتفت الى الطبع والصنعة بوصفهما حالات للمبدع ، فهو واع بهذا المستوى من مستويات القضية ، نجده يقول : « والمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان . وأسمائها ، وعللها ، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره . والضعيف الطبع محتاج الى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن(٨٨٨) والطبع هنا يقابل « المعرفة » وهي « الصنعة » ، والطبع يستطيع أن يستقل عن الصنعة مادامت « معرفة » ، لكنه لا يستقل عنها مادامت « بديعا » ، كما ظهر في النص السابق لابن رشيق حين أشار الى أن المطبوعين يقع منهم ما يسمى بالصنعة عفو الطبع . ويظل الطبع ، في جميع الأحوال ، شيئا يتضمن نوعا من المعرفة تتحول الى تعلم صريح ، أو تكلف ، كلما يضعف . وابن رشيق يتحول بالأمر كله الى نوع من المعرفة ، والأسماء ، والعلل ، لأن اهتمامه ، في الواقع ، منصب على النص وأصباغه بوصفها مجلى الابداع .

وخلاصة القول ان قضية الطبع والصنعة لها بناء واحد عند جميع النقاد الذين يظلهم المنهج بسماته التجريبية ، وهذا البناء لا ينحاز الى أي من المذاهب المطروحة بين المبدعين ، بل هو يحمل مثلا جماليا أعلى قائما على فكرة كمال التركيب ، يتفق ويختلف ، في وقت واحد مع المذاهب المطروحة . أما ما يختلف حوله النقاد بحق فهو تصورهم لمفهوم الابداع الفني من حيث علاقته بالنص ، لا من حيث طبيعته الخاصة ، التي هي على الدوام طبيعة ذات طابع تجريبي واضح .

---

(٨٨٦) الشعر والشعراء ـ ٨٨/١ .

(٨٨٧) نفسه ـ ٩٠/١ .

(٨٨٨) العمدة : ١٣٤/١ . وانظر ايضا ١٥٠/١ ـ ١٥١ حيث يشترط الطبع والذوق لمن أراد الانتفاع بتعلم الأوزان .

— ٣ —

اللفظ والمعنى

(أ) لقيت قضية اللفظ والمعنى اهتماما شديدا من القدماء المحدثين، حتى ليبدو أنها القضية الكبرى فى الخطاب القديم . ولقد مضى الباحثون يؤكدون أمرين يحتاجان الى مراجعة كبيرة ، وكثير من التحقيق .

أما الأمر الأول فهو تأكيدهم أن اللفظ والمعنى هما ما يسمى فى النقد الحديث باسم الشكل والمضمون ، أو المادة والمحتوى ، أو الصورة والدلالة . أو ما الى ذلك (٨٨٩) . والواقع أن المرء لأول وهلة يشك فى أن اللفظ هو الشكل ، أو أن المراد بالمعنى هو المراد من المضمون . صحيح أن النقد القديم لم يضع تعريفات دقيقة حيثما يرد ذكر المصطلحين ، لكن هذا لا يتيح لنا أن نحملهما فوق ما يطيقان ، أو أن نهمل ما فى اسقاط التعريف من اشارة صريحة الى أن القضية صادرة عن جهات لم تكن مسلحة بالمنهج العلمى ، ثم عمل النقاد المنهجيون على طرح قضية أو مركب يرفع الالتباس، والتناقض ، وكثيرا من الغوغائية التى لفت اللفظين .

على أننا نستطيع أن نطمئن فى الالمام بتعريف المصطلحين المتنازعين الى الشريف الجرجانى فى تعريفاته التى أوجزت دلالات الكلمات عند القدماء . أما اللفظ فهو — عنده — : « ما يتلفظ به الانسان ، أو فى حكمه، مهمــلا كان أو مستعملا » (٨٩٠) ولعل المراد بما « فى حكمه » اللفظ المكتوب غير المنطوق . أما المعنى فهو : « ما يقصد بشىء » ، والمعانى : « هى الصور الذهنية من حيث أنه وضع بازائها الألفاظ ، والصور الحاصلة فى العقــل فمن حيث أنهــا تقصــــد باللفظ سميت معنى ، ومن حيث أنها تحصل من اللفظ فى العقــل سميت مفهــوما ، ومن حيث انه مقول

(٨٨٩) انظر : د. عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى — ص ١٠٤ ، د. عبد الواحد علام : قضايا ومواقف — ص ٢٩ ، د. مومنى : نقد الشعر — ص ٢٨٦ ، د. طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى — ص ١٦٧ ، د. منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى والبلاغى — ص ٢٣٠ ، د. عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى — ص ٢٦٥ ، احمد محمد عنبر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والدلالات قديما وحديثا — دار الكتاب العربى — ١٩٥٤ م ، د. شكرى عياد : تأثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية — دراسة ملحقة بتحقيق كتاب الشعر لأرسطو — ص ٢٤٨ ، د. غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث — ص ٢٤١ .

(٨٩٠) التعريفات — ص ١٩٣ .

فى جواب ما هو سميت ماهية ، ومن حيث ثبوته فى الخارج سميت حقيقة ، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سميت هوية » (٨٩١) . ومن الواضح أن الشريف الجرجانى قد كشف عن أمور شديدة الارتباط بالكلمتين ، فالكلمتان من ناحية معلقتان بما يخرج من الفم فلا يصح تعميمهما على أمور أكبر ضمن ما يسمى بالشكل ، وهما من ناحية ثانية يفضيان الى وجود خاص فى العقل من حيث يتعلقان بمفهوم الصورة الذهنية ، ومن حيث ان المعنى هو ما يقصد بشىء سواء أكان هذا الشىء لفظا أم ما هو فى حكم اللفظ ، وهما من ناحية أخرى معلقتان ببعضهما برابطة تتمثل فى فكرة «الوضع» ، فاللفظ موضوع بازاء المعنى؛ وهى فكرة تتسق اتساقا عجيبا مع كون العلاقة بين الحدين : اللفظ والمعنى، قضية فيها موضوع ومحمول. فاذا قلنا ان المراد باللفظ هو مرادنا بالشكل لكنا نقول ان أمورا مثل بناء القصيدة وتعدد أغراضها انما هى من قبيل اللفظ ، وليس هناك دليل واحد على أن الناقد القديم كان يسمى الأغراض لفظا ، كما أن كلمة « الأغراض » من وادى المعنى لا اللفظ .

ولكى يرسخ الباحثون ماذهبوا اليه من التسوية بين القديم والحديث مضوا يقولون ان الشكل هو الصورة الخارجية ، أو الفن الخالص المجرد عن المضمون (أى أن تعريف الشكل معلق على تعريف المضمون اللاحق) ، أما المضمون فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفنى من فكر أو فلسفة ، أو أخلاق أو سياسة أو دين أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخى أو وطنى ، وهو بهذا المادة الخام التى يشكلها المبدع (٨٩٢) (أى أن تعريف المضمون يعود فيعلق على تعريف الشكل) . ومع ما هناك من خلط بين المضمون والموضوع والمادة ، فأخطر شىء هو تجاهل التفاوتات الهائلة بين تعريفات الباحثين المحدثين لمصطلحى الشكل والمضمون ، بل وتجاهل أن النقد المعاصر قد تجاوز ـ وربما أسقط ـ القضية تماما بالاستعانة بمفاهيم أكثر شمولا مثل البنية ، والعلامة ، والتعبير .

ولا يزعزع هذا التصور الذى نراجعه شىء قدر أن نورد طائفة من عبارات المحدثين فى الشكل ، والمضمون ، واللفظ ، والمعنى ، ليظهر التفاوت الشاسع الذى لا يليق أن نغفله اغفالا . اذا بدأنا بكانت فسوف نجده يقرر أن المعانى لا تستفاد من الأشياء على ما يزعم الحسيون ،

---

(٨٩١) التعريفات ـ ص ٢٢٠ وقارن بأساس البلاغة مادة لفظ ص ٤١١ حيث ترتبط كلمة اللفظ أيضا بما هو منطوق ، وحيث يتضح أن كلمة اللفظ قد خرجت عن معناها الحقيقى ، وهو اخراج اللقمة ، الى المجازى وهو اخراج الكلمة من الفم .

(٨٩٢) د. العشماوى : قضايا النقد الأدبى ـ ص ٢٣٧ ـ ٢٣٨ . وانظر د. طبانة : قضايا النقد الأدبى ص ٧٢ والفارق بينهما ضئيل .

والأشياء لاتستفاد من المعانى على ما يزعم العقليون ، ولكن المعانى هى الشروط الأولية المتعلقة بها المعرفة الحسية (٨٩٣) ٠

فالمعانى هنا متناقضة في دلالتها مع ما أراده الجرجانى من قبل تناقض الموقف الكانتى المثالى مع الموقف التجريبى « الوضعى » القديم ٠

ولقد تخلص بندتو كروتشه من ثنائية الشكل والمضمون بتعويله على فكرتى الحدس والتعبير ، وهما فى الواقع فكرة واحدة ، لأن الحدس تعبير ، والتعبير هو اللغة بمعناها الواسع « من حيث هى فعل الكلام نفسه » (٨٩٤) ، فنحن عند التعبير أمام حدوس ، والحدس مفهوم مثالى لا يتمايز فيه شكل من مضمون ، لأنه انتاج فورى للدلالة ٠

وميز جورج سانتيانا بين أمرين : دراسة التعبير والاستمتاع به ، أى دراسة الايحاء بما هو معطى ، وهذا هو المميز للعبقرية الحديثة ، وبين دراسة الشكل والاستمتاع به،أى دراسة ما فى المعطى من تناسق (٨٩٥)٠ وميز فى كل تعبير بين حدين : الحد الأول وهو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل ، وهو الكلمة ، أو الصورة ، أو الشىء المعبر ، والحد الثانى هو الموضوع الموحى به ، أو الفكرة ، أو الانفعال الاضافى ، أو الصورة المولدة، أو الشىء المعبر عنه ٠ ويوجد هذان الحدان معا فى الذهن ، ويتألف التعبير من اتحادهما (٨٩٦) ٠ وينتهى الى أن « الشكل هو ايجاد الوحدة من الكثرة » (٨٩٧) ٠ وهناك صعوبة بالغة فى أن نرفع مصطلح « اللفظ » ليعنى « الشكل » فى هذا السياق ٠

أما الظاهراتيون فأشاروا الى بنيتين للعمل الفنى : « المكانية » وهى المظهر الحسى الذى يتجلى على نحوه الموضوع الجمالى ، و « الزمانية » وهى التى تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحى ٠ ويتم هذا خلال ثلاثة عناصر : المادة ، والموضوع ، والتعبير (٨٩٨)٠وليس الأخذ بمصطلح التعبير الا تجاوزا لثنائية الشكل والمضمون ، لأن التعبير هو الرابطة الحية التى تجمع بين الفنان وعمله الفنى ، وهو العنصر الانسانى الحقيقى الذى يكمن فى صميم العمل ، وهو ذو طبيعة حدسية مباشرة (٨٩٩) ٠

---

(٨٩٣) د٠ يوسف كرم : تاريخ الفلسفة الحديثة ــ ص ٢١٣ ٠

(٨٩٤) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ــ ص ٦٧ ٠

(٨٩٥) سانتيانا : الاحساس بالجمال ــ ص ١٩٦ ٠

(٨٩٦) نفسه ــ ص ٢١٤ ٠

(٨٩٧) نفسه ــ ص ١١٩ ٠

(٨٩٨) د٠ زكريا ابراهيم ــ مشكلة الفن ــ القاهرة ــ مكتبة مصر ــ ص ٣٢ ٠

(٨٩٩) نفسه ــ ص ٤٦ ٠

وللمعنى عند ديلتاى استخدامان : الأول هو الوحدة الغائية أو الحيوية التى تحفظ عليها العلاقات والعمليات البنائية فى حياة عقل فردى أو جماعى ، وهو لفظ عام يشمل كلا من المغزى والدلالة . والثانى هو العلاقة بين علامة Sign أو تعبير ، وما تدل عليه أو تعبر عنه(٩٠٠) . وهى استعمالات معقدة بعيدة تماما عن السياق القديم .

ولقد أخذ الجشطلتيون بفكرة التعبير وهو عندهم « جشطلت من نمط جد أولى » (٩٠١) أو هو الجشطالت الغالب للصورة ، وهو المعنى الذى ينبثق من تفاعل عناصر الصورة وتنسيقها تنسيقا فنيا خاصا (٩٠٢) .

واذا نظرنا الى هيدجر نجد الأمر عنده معقدا ، فالمعنى « تصور يضم الهيكل الشكلى لما ينتمى بالضرورة لما يفصله (أو يبرزه) العرض (التبيين ــ البسط) الفاهم ، والمعنى هو ذلك الذى يتجه اليه المشروع من خلال التركيب المسبق للملك والبصر والتناول ، وعن طريقه يصبح شىء ما مفهوما بوصفه شيئا » (٩٠٣) . أما عن اللفظ فيقول هيدجر : « ان المنطوق المسموع من اللغة يحتفظ به فى التوافق الذى يوفق بين جهات العالم الأربع ، أو رباعه الفريد ويجعلها تتفاعل وتتداخل » (٩٠٤) . وهى مفاهيم معقدة تحيل على مفاهيم سابقة دقيقة عند هيدجر مثل مفهوم الرباع ، وهو أركان العالم الأربع من أرض وسماء وفانين وسماويين ، واللغة تحمل تفاعل هذه الأركان بوصفها أسلوب كينونة ، وافصاحا منظما عن التفهم الوجدانى للوجود فى العالم ، وللعلاقة التى تربط الانسان بالأشياء ملكا لها ، أو بصرا بها ، أو تناولا واستعمالا .

وفى الامكان أن نسوق نصوصا كثيرة نستطرد بها وراء جون ديوى، وريتشاردز ، و ت . اس . اليوت ، ورومان جاكبسون ، وعشرات غيرهم. لكن ما قدمناه فيه الكفاية للتدليل على ما يعتور محاولة اسقاط مفاهيم معاصرة على مفاهيم قديمة من خطأ مدمر لكل فهم صحيح للقديم والحديث على السواء (٩٠٥) .

---

(٩٠٠) د. صلاح قنصوه : الموضوعية فى العلوم الانسانية ــ هامش ص ١٧٧ ــ ١٧٨ .

(٩٠١) بول جيوم : علم نفس الجشطلت ــ ص ٢٦٧ .

(٩٠٢) د. محمود البسيونى : الفن والتربية ــ ص ٩٠ .

(٩٠٣) د. عبد الغفار مكاوى : نداء الحقيقة ــ ص ٧٨ .

(٩٠٤) نفسه ــ ص ٢١٨ .

(٩٠٥) انظر تحليل فكرة المعنى عند د. عزمى اسلام : مفهوم المعنى : دراسة تحليلية ــ حوليات آداب الكويت ــ الرسالة ٣١ من الحولية السادسة ١٩٨٥ م ــ ص ص ٢٤ ــ ٩٢ ، حيث هناك مادة وفيرة عن المعنى .

(ب) والأمر الثاني الذى يحتاج الى مراجعة وتحقيق هو اتجاه الباحثين الى تقسيم النقاد القدامى الى ثلاث فرق : فريق أنصار اللفظ ، وفريق أنصار المعنى ، وفريق ثالث يسوى بينهما أو يتجاوزهما الى غيرهما (٩٠٦) • وليس أدل على خطأ هذا التقسيم من أن الباحثين مختلفون فى شأن بعض النقاد هل هم لفظيون أو معنويون ؟ فالجاحظ مثلا يقال انه لفظى دون أن نعرف كيف يتجه هذا الاتجاه وهو معتزلى ، والمعتزلة من أنصار العقل وأحق بالمعنى ؟ ومن الغريب أن عبد القاهر يتابع الجاحظ، لكنه يضاد القاضى عبد الجبار المعتزلى ، ويعتمد فى مناقشته للمعتزلة على اتهامهم باللفظية (٩٠٧) كانت اللفظية تهمة ، لأن اتجاه النقد القديم كان ينصب أساسا فى تأكيد الارتباط بين الطرفين ، ونصرة الصياغة (٩٠٨)• واذا كان ابن سنان الخفاجى ممن يرون الفصاحة فى اللفظ فهو يشترط وضوح المعنى لكل فصاحة وبلاغة(٩٠٩) ، واعتذر عن حصر المعانى بقوانين تستوعب أقسامها لأنه عسير وليس أدبيا ، فهو ثمرة علم المنطق ، ونتيجة صناعة الكلام (٩١٠) • فلا توجد لفظية ، أو معنوية ، فى النقد القديم ، ولكن اتجاه الخطاب القديم ينصب فى تركيب ، وتأليف قضية واحدة من اللفظ والمعنى • ونستطيع أن نرد خلاف عبد القاهر مع النقاد السابقين عليه الى خلاف حول الطريقة التى يحددون بها القضية المتفق عليها • فلقد راجع النقاد بدائل كثيرة مثل البيان ، والبلاغة ، والفصاحة ، ولجأ الجاحظ ـ فيما لجأ اليه ـ الى فكرة الصياغة ، وجاء عبد القاهر ليلتقط فكرة النظم ويحتفل بها • فالخلاف خلاف اصطلاحى فى جوهره ، لا يخلو من ظلال لقضايا كلامية مستمدة من خارج النقد المنهجى •

والقارىء للنقد القديم يشعر شعورا قويا بأن اللفظ والمعنى كانا مشكلة حادة تمايزت حولها المواقف بين أنصار للفظ ، وأنصار للمعنى ،

---

(٩٠٦) انظر د• غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ـ ص ص ٢٤٣ ـ ٢٧٦ ، د• القط : مفهوم الشعر ـ ص ١٧٥ ، د• هند حسين : النظرية النقدية عند العرب ـ ١٧٥ ـ ١٨٠ ، د• طبانه : دراسات فى نقد الأدب ـ ص ١٦٧ ، ١٧٩ وله : قضايا النقد الأدبى ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٧١ ص ٢٠٠ ، د• هدارة : مشكلة السرقات ـ ص ١٩٧ ـ ٢٠٣ ، د• احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى ـ ص ١٧ ، د• شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية ـ ص ٢٤٨ ، د• العشماوى : قضايا النقد الأدبى ـ ص ٢١٢ •

(٩٠٧) الدلائل ـ ص ٤٥٤

(٩٠٨) يراجع د• عبد الواحد علام فى اتجاه النقد القديم لنصرة الصياغة ـ قضايا ومواقف ـ ص ص ٤٠ ـ ٨٥ •

(٩٠٩) ابن سنان : سر الفصاحة ـ ص ٢١٢ •

(٩١٠) نفسه ـ ص ٢٢٥ •

وآخرين من دونهم ، على ما شرح عبد القاهر فى الدلائل · لكن عبد القاهر لم يذكر أسماء محددة فى كل فريق ، فمضى الباحثون يصنفون النقاد باحثين عن مصداق لما يشعرون به من انقسام · لكنهم بحثوا فى المكان الخاطىء ، لأن هذه الفرق كانت قائمة فى المستويات الأخرى للنقد التى لم يصلنا الا أقل القليل عنها · أما النقاد المنهجيون فلم يكونوا على هذا النحو من الانقسام ··

(جـ) وفى ظل اسقاط الباحثين لقضية حديثة على قديمة ، وفى ظل محاولتهم أن يقسموا النقاد فرقا فيخلقوا بهذا بين النقاد القدامى صراعا لم يقم ، أصبحت القضية قضية نقدية ، ولم تعد مشكلة ملتبسة فى المجتمع وفى صراعاته ، يحاول النقد المنهجى الاجابة عليها · وكان من الممكن أن تظهر لنا طبيعتها المذهبية والاجتماعية مادام كثير من الباحثين يرى أن هذه القضية لها مصدر فى الاختلاف حول القرآن : هل هو معجز بلفظه أم بمعناه ؟ وهل هو مخلوق بلفظه أو بمعناه ؟ وذهب كثير من الباحثين الى أن أصل القضية ممتد فى علم الكلام (٩١١) ، الا أنهم عفوا على هذا الأثر ، ولم يسألوا أى سؤال عن التفاوت الذى يقع لقضية تنتقل من علم الكلام الى سياق النقد والبلاغة ·

وخلافا للاتجاه العام يذهب الدكتور عبد الواحد علام الى أن قضية خلق القرآن قد بنيت على أساس من اللفظ والمعنى (٩١٢) · وليس هناك من سبيل لحسم هذا الاختلاف ، فقضية خلق القرآن تفضى الى قضية اللفظ والمعنى ، والعكس صحيح ، فاتصال القضايا لا يتجه اتجاها واحدا من قضية فاعلة الى قضية منفعلة دون اتجاه عكسى ·

ويحاول جرونباوم فى اتجاهه المقارن ، الباحث عن روح القرون الوسطى وراء الظواهر المختلفة ، أن يؤكد وجود شبيه رواقى ، وآخر هلينستى · لقضية اللفظ والمعنى عند العرب (٩١٣) · وهذا الاتجاه ـ بالطبع ـ لا يكشف عن مصدر القضية ، بل يحيل الى ما هو خارج النقد ، وخارج المجتمع العربى كله ·

---

(٩١١) د· العشماوى : قضايا النقد الأدبى ـ ص ٢٦٢ ، د· جابر عصفور : الصورة الفنية ـ ص ٣٤٨ ، أحمد محمد عنبر : قضية الأدب بين اللفظ والمعنى ـ ص ١٧ ، د· القط : مفهوم الشعر عند العرب ـ ص ١٧٥ ، د· هدارة : مشكلة السرقات ـ ص ١٩٧ ، د· عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى ـ ص ٢٦٦ ·

(٩١٢) د· عبد الواحد علام : قضايا ومواقف ـ ص ٣٥ ·

(٩١٣) جرونباوم : دراسات فى الأدب العربى ـ ص ٢٩ هامش ١٣ ـ وكلامه لا يكفى بحال للقول ان اليونان والرومان عرفوا قضية اللفظ والمعنى ··

وهناك من يرون أن القضية قد نشأت نشأة لغوية ، يعللها الدكتور زغلول سلام بأن المعنى الواحد يمكن التعبير عنه بأكثر من لفظ مما يدفع الى السؤال عن تفاضل الألفاظ والمعانى (٩١٤) • ومن الواضح أن هذا التعليل لا ينهض تعليلا كافيا للقضية ، فهى ظاهرة عامة فى جميع اللغات، لا مبرر لتحولها دون سائر ظواهر اللغة ، الى قضية اجتماعية كبيرة •

فان كانت هذه الأفكار لا تكفى للكشف عن مصدر القضية ، فاننا نستطيع أن نقول مع الدكتور شكرى عياد ان : « من المحقق أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع اعتقادية وأخرى سياسية واجتماعية » (٩١٥) • لكن الأمر لا ينحصر فى تأثير سلطان الشعر القديم ، أو فى تأثير ظهور أبى تمام بمذهب جديد فى الشعر (٩١٦) ، مع بقاء هذه العوامل مؤثرة •

ان مصدر القضية يكمن فى المستويين الأولى والمذهبى • ولقد لاحظ الدكتور شوقى ضيف أن الشعراء الجاهليين كانوا يبدون فى ثنايا مراجعاتهم بعض الآراء فى الألفاظ والمعانى (٩١٧) • وهذه الملاحظة اذا دعمت بتأمل فيما وصلنا من مواقف نقدية جاهلية ، وبتخيل لما كان يفعله عبيد الشعر بقصائدهم وهم يحككونها ، فان المرء يشعر بأن لهذه القضية أصلا جاهليا مغرقا فى المستوى الأولى والمذهبى من مستويات النقد • ويجب أن نذكر أن مصطلح « اللفظ » كان مرتبطا « بالفم » ، وكان الجاهليون يتصورون أن الشياطين الموحية تلقى بكبات الشعر فى فم الشاعر وجوفه • وكلمتا « اللفظ » و « الالقاء » متقاربتان • ولقد سمى الشعر « بالقريض » وهو لفظ متصل بالفم • يقول الزمخشرى : « وقرض الشاعر ، وله قريض حسن لأن الشعر كلام ذو تقاطيع أو سمى بالقريض الذى هو الجرة » (٩١٨) أما القطع والقرض فصلتهما بالأسنان والفم واضحة • وأما الجرة فهى الخوف ، فيقال : « كظم البعير جرته » ، ويقال : « ألقاه فى جريته أى أكله وهى الحوصلة » • والمادة متصلة بالفم واللسان ، فيقال : « وأجر لسانه : منعه من الكلام ، وأصله من اجرار

---

(٩١٤) د• زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى — ص ٦٧ •

(٩١٥) د• شكرى عياد : أثر كتاب الشعر على البلاغة العربية — ملحق بتحقيق كتاب الشعر — ص ٢٤٧ — ٢٤٨ •

(٩١٦) نفسه — ص ٢٤٨ •

(٩١٧) د• شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ — ص ١٢ وانظر د• عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى والبلاغة — ص ٦٤ •

(٩١٨) أساس البلاغة : مادة « قرض » ص ٣٦٢ •

الفصيل ، وهو أن يشق لسانه ويشد عليه عود لئلا يرتضع ، لأن العود بلسانه » (٩١٩) • فالحقل اللغوى يدور حول الفم ، والش الموحية تطيف به ، وفى ظلها يتكون موضوع القضية : « اللفظ » ، يحمل « المعنى » والمقصد •

واذا رجعنا الى آيات سورة الشعراء فسوف نجد مشـــكلة والمعنى قائمة مشروحة • الشعراء من جهة « يتبعهم الغاوون » ، وهم أصحاب الشياطين المغوية • وهم أيضا « يقولون ما لا يفعلون » أقوالهم ، أو ألفاظهم ، تخالف حقائق معانيهم • فالشاعر « قائل » أو « لافظ » لمعان فاسدة مستمدة من قوى غريبة •

فالقضية بما تحمله من تفاوت والتباس بين اللفظ والمعنى كامنة فى مستويات قديمة ، وأخذت عوامل الصراع الاجتماعى تغ واستعاد الحوار الاجتماعى هذه الكلمات ، واستخدمت استخدامـا عنمى ملفوفا بالالتباس ، والتحول الدلالى ، والاستخدام التقويمى •

(د) ومع أن الشغل الشاغل انما هو شغل « باللفظ » و « بالم الا أن الباحثين الذين أدركوا أنها قضية لغوية كانوا قلة (٩٢٠) • يحاول أحد من الباحثين أن يرى القضية فى ضوء فلسفة اللغة عند الع

واللغة عند العرب ذات مستويات • هناك مستوى أول يتمثل وضع الكلمة المفردة لمعنى مخصوص عند الواضع كوضع كلمة زيد لا معين • الكلمة فى هذا المستوى مستقلة بالمفهومية ، دالة بنفسها من الوضع • أما المستوى الثانى فهو مستوى التركيب حيث لا تفيد ا معناها الا باسنادها الى غيرها على نحو مخصوص رآه الواضع فى العر ويختلف عنه فى اللغات الأخرى فى أحيان كثيرة • فكلمة زيد دالة بذ على المسمى به ، ومفهوم الابتداء لا يتحصل لزيد الا اذا أسندناه الى كقولنا زيد منطلق • ومفهوم الفاعلية يتحصل له بالمثل بالاسناد ك قام زيد ، وكذلك سائر المفاهيم التركيبية (٩٢١) •

واللغويون المتأخرون يقيسون هذا التقسيم على رمز المرآة ، ف أمام المرآة تبصر وجهك بواسطة المرآة ، فاذا تأملت المرآة ذاتها لم تعد

---

(٩١٩) نفسه مادة « جرر » ص ٥٦ •

(٩٢٠) د• زغلول سلام : تاريخ النقد الأدبى – ص ٦٧ • وانظر د• عبد عثمان : نظرية الشعر فى النقد العربى القديم – ص ١٠٤ •

(٩٢١) انظر الفصل الخاص بالتخصيص فى الوضـــع وآثاره فى كتاب د• عبد البديع : فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث – جده – النادى الثقافى – ط ٢ – ١٩٨٦ م – ص ص ١٢٥ – ١٩٧ •

وجهك ، فالعين مبصرة بالذات ، والمرآة مبصرة بالغير ، كما أن اللفظ يدل بالذات بأصل الوضع ، ويدل بغيره بالاسناد (٩٢٢) ٠

ولقد نهضت أمام اللغويين مشكلة فى علاقة المجاز بفكرة الوضع ٠ ولقد أسعفتهم فى هذه المشكلة مقولة التأويل بناء على أن الدلالة مع المجاز بواسطة القرينة ، فجعلوه تأويليا فى مقابل التحقيق الذى تكون فيه دلالة اللفظ على المعنى بالهيئة كالمثنى والمجموع والمصغر والمنسوب وعامة الأفعال والمشتقات والمركبات ، ولكن بقى مع ذلك أنه لا يصح الا على سبيل التجوز ، فصار مجازا بعد مجاز ، وكل شىء فى شريعة البلاغة المنطقية سبيله الجواز (٩٢٣) ٠

وتفصيل دقائق هذه الفلسفة للغة أمره يطول ٠ ويكفى الآن اقرار هذه الملامح العامة التى تدور حول ثنائية الوضع والتركيب ، ثم ترتفع بها الى ثنائية الحقيقى والمجازى ٠ هذه الثنائيات تقابل التمييز التجريبى بين الطبع والاكتساب ، أو الأصلى والثانوى ٠ وفى سياق هذه الثنائيات راجت ثنائية اللفظ والمعنى من قلب فكرة الوضع مرتفعة مع التقسيمات المختلفة ٠ فاذا نظرنا فى كتاب نحوى ، فى أى باب من أبواب النحو ، وليكن الحديث النحوى لعبد القاهر الجرجانى عن الحروف ، فاننا نجده يقسمها من جهة العمل ستة أقسام على محورى اللفظ والمعنى ، فهناك ما يعمل لفظا ومعنى كحروف الجر ، وما يعمل معنى دون اللفظ كحروف الاستفهام والعطف ، وما يعمل لفظا دون المعنى كحروف الجر المزيدة ، وما يعمل معنى ولفظا ولا يعمل حكما كاللام فى قولهم : لا غلامى لزيد ، وما يعمل حكما دون المعنى واللفظ كاللام فى : علمت لزيد منطلق ، وما لايعمل بوجه مثل ما اذا كانت صلة كقوله تعالى « فبما رحمة من الله » وأن فى قولهم : لما أن جاء زيد كلمته ، وهو كل حرف حشو (٩٢٤) ٠

فمن الواضح أن ثنائية اللفظ والمعنى هنا ذات حضور قوى ، وأنها تعمل فى اطار فكرة الوضع التى لمسناها من قبل عند الشريف الجرجانى ٠ أما المراد بما أسماه عبد القاهر « الحكم » ، أو « العمل حكما » فانما هو اشارة الى مستويات الدلالة الأخرى التى تعلو على الوضع ٠ واذا ضممنا الى سياقنا عبارة الخطابى فى « بيان اعجاز القرآن » : « وانما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة : لفظ حامل ، ومعنى به قائم ، ورباط لهما

---

(٩٢٢) المصدر السابق ــ ص ١٤٦ ــ ١٤٧ ٠

(٩٢٣) نفسه ــ ص ١٧٩ ٠

(٩٢٤) المقتصد ــ ٨٩/١ ــ ٩١ وما فى الآية الأخيرة زائدة وليست موصولة ٠ ولعل مراد عبد القاهر بأنها صلة أنها حشو يصل بين الأجزاء ٠

ناظم » (٩٢٥) ، فسوف نجد أن فكرة الوضع هنا ، ومستوى التركيب حاضران فى كلام الخطابى . ومن الجلى أن اللفظ والمعنى هنا قضية عة لغوية ، يستخدمها الخطابى فى تفكيره البلاغى ، يؤول فيه « اللفظ » موضوع ، والمعنى الى « محمول » . والمعنى قائم باللفظ ، كما يقوم محمول بموضوعه ، لا خارجه . وفى ضوء هذا الفهم يتضح ما نريد نقرره من أن اللفظ والمعنى — بالنسبة للنقد المنهجى — لم يكونا طر مشكلة ، بل كانا قضية عقلية متواترة فى الخطاب المنهجى القديم .

(هـ) والقارىء لابن سلام يجد مصداقا لحقيقة ارتباط « اللفظ بفعل « النطق » . قال ابن سلام : « وقال أهل النظر : كان زهير أحصن شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من **المعنى** فى قليل **المنطق** ، وأشدهم مبالغة فى المدح ، وأكثرهم أمثالا فى شعره » (٩٢٦) وقال عن لبيد بن ربيعة : « وكان عذب **المنطق** ، رقيق حواشى الكلا وكان مسلما رجل صدق » (٩٢٧) . وقال عن النمر بن تولب : « شاعرا فصيحا جريئا على **المنطق** » (٩٢٨) . وتؤذن هذه العبارات اللفظ مصطلح حل محل سلف قديم هو « المنطق » . يظهر هذا فى عب « كثير من المعنى فى قليل من المنطق » ، فهذا هو المبدأ البلاغى المطا بالايجاز ، والاختصار ، ويراد المعنى الكبير فى «اللفظ» القليل . والمقابلة المعنى والمنطق فى وصف زهير لا ينقصها الا أن نستبدل لفظا بلفظ فتص قضية اللفظ والمعنى سافرة . وفى وصف لبيد كان « المنطق » مقاب لشىء متصل بالمعنى هو « الصدق » . وفى ضوء « المنطق » نفهم « ر حواشى الكلام » بأنها ذات دلالة صوتية . واجتماع « الفصاحة » « الجرأة على المنطق » أمر واضح فى ربط الابانة بجمال اللفظ . وه كله مصداق لارتباط فكرة اللفظ بالفم ، والنطق ، والأصوات ، وارتبا ذلك كله بالمعنى .

ويبدو أن الخطاب النقدى كما قام به ابن سلام ، وكما أداه لنا غيره ، لم يكن ، حتى نهاية العصر الأموى قد بلور قضية اللفظ والمع فى الصورة الاصطلاحية المعروفة . لكن نهايات هذا العصر قد عرفت ظهو النقد اللغوى فى العراق خاصة (٩٢٩) ، فانفتح الباب أمام قضية اللف

---

(٩٢٥) الخطابى : بيان اعجاز القرآن — ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ص ٢٧ .

(٩٢٦) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء — ١/٦٤ .

(٩٢٧) نفسه — ١/١٣٥ .

(٩٢٨) نفسه — ١/١٦٠ .

(٩٢٩) د. الحاجرى : فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية — ص ١١٧ .

والمعنى لتنتقل بما تحمل من تصور للغة الى حقل النقد • وعلى هذا فليس الجاحظ أول من أثار المشكلة (٩٣٠) ، لكنها كانت قائمة قبله فى صحيفة بشر بن المعتمر (٩٣١) ، وفى فلسفة اللغة ، وفى صميم الموقف النقدى الاجتماعى والمذهبى من الشعر عبر الجاهلية والاسلام • ولم تغب هذه « القضية » لحظة واحدة عن الباحثين ، لأنها كانت أداة للتفكير النقدى • وليس صحيحا أن مشكلة اللفظ والمعنى لم يكن لها أثر عند قدامة (٩٣٢) • الصحيح أن قدامة قد جعل فى كتابه نقد الشعر عناية فائقة باللفظ والمعنى • وتفكير قدامة فى الشعر يعتمد على هذه القضية ، فالشعر عنده لفظ ، ومعنى ، ووزن وقافية • وهو مشغول بنعوت كل منها ، وبأنواع المعانى الشعرية ، وبائتلافات هذه الأقسام الأربعة ، وبعيوبها • لكن قدامة لا يصف خلافا ، أو اشكالا ، حول اللفظ والمعنى ، بل يفكر فى الشعر — كما يفعل جميع النقاد من أصحاب المنهج — من خلال مجموعة من القضايا العقلية ، أبرزها قضية اللفظ والمعنى •

شيئا فشيئا ، وبدافع من عوامل الصراع الاجتماعى ، بلور النقد العربى مصطلحى اللفظ والمعنى مصطلحين عاكسين لعلاقات معقدة بين الانسان والعالم المحيط به • وحاول النقد المنهجى أن يخلص المشكلة الاجتماعية من طابعها الاشكالى ، ويحولها الى نوع من وصف طبائع الأمور • ولم يكن فى النقد المنهجى لفظيون أو معنويون • كان هناك قضية واحدة للتفكير • ومن نماذج هذا الموقف ابن سنان الخفاجى • يبدو ابن سنان حين يربط الفصاحة باللفظ مفردا ومنظوما كأنه لفظى ، والواقع أن موقفه لا يختلف عن موقف سائر النقاد • يقول ابن سنان :

> « على أن من كان سليم الفكر صحيح التصور لم يخف عنه شىء مما تستر النفوس ، وان كان قد يخفى عنه كثير مما ذكرناه من الكلام والألفاظ ، لأن فى الألفاظ مواضعة واصطلاحا يختلف الناس فى المعرفة بهما بحسب اختلافهم فى معرفة اللغة ، وفهم الاصطلاح والمواضعة ، والمعانى ليس فيها شىء من ذلك ، وانما معيارها العقل وصفاء الذهن ، ولها فى الوجود أربعة مواضع : الأول وجودها فى

(٩٣٠) د• طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى — ص ١٦٧ ، د• المرسى : مفهوم الشعر — ص ٢٨٧ ، د• هدارة : مشكلة السرقات — ص ١٩٧ •

(٩٣١) د• طبانة : دراسات فى نقد الأدب العربى — ص ص ١٢٥ — ١٢٧ •

(٩٣٢) د• شكرى عياد : أثر كتاب أرسطو على البلاغة العربية — ملحق بكتاب الشعر — ص ٢٤٩ ، د• منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى — ص ٢٣١ •

أنفسها ، والثاني وجودها فى أفهام المتصورين لها، والثالث وجودها فى الألفاظ التى تدل عليها ، والرابع وجودها فى الخط الذى هو أشكال تلك الألفاظ المعبر عنه ، واذا كان هذا مفهوما فاننا فى هذا الموضع انما نتكلم على المعانى من حيث كانت موجودة فى الألفاظ التى تدل عليها دون الأقسام الثلاثة المذكورة ، ثم ليس نتكلم عليها من حيث وجدت فى جميع الألفاظ ، بل من حيث توجد فى الألفاظ المؤلفة المنظومة على طريقة الشعر والرسائل وما يجرى مجراهما فقط ، اذ كان ذلك هو مقصودنا فى هذا الكتاب . واذ بان هذا فان الأوصاف التى تطلب من هذه المعانى هى الصحة والكمال والمبالغة والتحرز مما يوجب الطعن والاستدلال بالتمثيل والتعليل وغيرهما ...»(٩٣٣) .

وهذا هو الكلام الذى أوجزه الشريف الجرجانى فيما بعد ، ومن حيث يقرر فكرة المواضعة التى تكشف عن طبيعة القضية اللغوية والمنطقية ، ومن حيث يميز أنحاء وجود المعانى . وكلام ابن سنان يفصح عن علاقة ملتبسة بين الانسان والعالم ، فالمعانى أشياء تسترها النفوس ، والفهم كشف لخفايا المستور بما فى ذلك من درء أخطار متوقعة ، أو من انقاذ للذات من عمليات سلب الآخر لها . وفكرة المواضعة ، وفكرة الاصطلاح بما فيها من استمداد عجيب للفظ من المصالحة والتوفيق ، تكشفان عن بحث العلم عن وسيلة لتنظيم الحياة ، وتنظيم هذه العلاقة الملتبسة المحفوفة بالأخطار بين الانسان والعالم . وموضع الالتباس الذى يشغل الخفاجى هو وجود المعانى محمولات فى الألفاظ ، حيث يصبح اللفظ سلاحا بلاغيا للتأثير . هذه العلاقة الملتبسة بالعالم قد تجلت من بعض نواحيها فى قضية الطبع والصنعة عن صراع بين الانسان وقوى الطبيعة التى أنتجته ، وها هى تتجلى من نواح ثانية فى قضية اللفظ عن وجود اجتماعى يتراوح بين التصارع والتصالح . هذا التراوح ملموس فى ذلك الوجود للمعانى المحمول فى الألفاظ الذى شغل به ابن سنان . وقد يسرع بنا القول فنقول ان ابن سنان من أنصار المعنى ، لا اللفظ ، ما دام مشغولا بوجود المعانى فى الألفاظ . والحق أنه لا يناصر شيئا ، انما هو يعيد تأمل عالم الأدب من خلال قضية عقلية هى اللفظ والمعنى .

ومن واجبنا أن نقف لحظة عند فكرة المواضعة . حقا ان القول

---

(٩٣٣) سر الفصاحة — ص ٢٢٥ — ٢٢٦ .

بالمواضعة هو الموقف الأكثر قبولا لدى كثير من فلاسفة وعلماء اللغة المعاصرين مثل سابير ، ودى سوسير ، وأولمان ، وتيلور (٩٣٤) • لكن المواضعة المرادة فى الفهم الحديث مختلفة عن المواضعة القديمة • فالمواضعة الحديثة اكساب اللفظ دلالة محددة ، ثم اعادة اكسابه دلالة أخرى فى سياق آخر ، قد تخصص الدلالة الأولى ، أو تعممها ، أوتسقطها وتستبدل بها شيئا مختلفا • المواضعة الحديثة فعل اجتماعى دائب الحركة ، لا يكرر نفسه ، وانما يجدد ويغير نفسه • والأدب ، من حيث هو نشاط لغوى ، هو فى الواقع ، اعادة بناء للمواضعات ، أو لنقل للعلامات • الأدب ممارسة لما يسميه رولان بارت لعبة الدلائل أو العلامات (٩٣٥) • أما المواضعة القديمة فكانت تثبت أصلا للدلالة وتدعى أنه لا يمكن اختراقه أو تجاوزه الا من خلال ما يسمى بالمجاز أو التجوز •

وهناك مشابهة بين الفهم القديم للمعنى وفهم ريتشاردز المحدث له • يعول ريتشاردز فى فهم اشارة الكلمة الى مدلولها على ما يسميه الفكرة Thought • والفكرة عنده حدث ذهنى mental happenings مرتبط بالكلمة ارتباطا وثيقا كما ترتبط الكلمة البصرية بالصورة ، أو كما يرتبط رمز السهم فى الهيروغليفية بالانطباع البصرى عنه ، فالمشهد المجرد لأى كلمة مألوفة يتبعها عادة فكرة عما قد تشير اليه الكلمة • وغالبا ما تسمى هذه الفكرة «المعنى» meaning ، المعنى الأدبى أو النثرى للكلمة • الا أنه يعود فيرى من الحكمة أن نتجنب لفظ المعنى ، ولفظ الرمز معا ، مفضلا لفظ الفكرة thought ، أو الخاطر Idea لأنهما أقل خداعا لنا فى غموضهما خاصة اذا أخضعناهما للتعريف (٩٣٦) •

والمعنى فى النقد القديم ، بالمثل ، فكرة ، أو تصور ذهنى ، أو مفهوم • لكن هذا التشابه لا يخفى التفاوت بين الموقفين ، فالموقف الحديث عند ريتشاردز مسوق بفلسفة دافعية واضحة ، تعود فيها الفكرة لتصب فى العالم التجريبى ، فالمعنى يتكون بمقدار ما يشبع العالم دوافعنا الايجابية أو السلبية • وليس للمعنى — فى الفهم الحديث — أى وجود مستقل عن الذهن والأشياء • أما فى الفهم القديم فلم تكن الفلسفة الدافعية واضحة أو محددة ، ولم تستطع فكرة المعنى أن تتخلص تماما من فكرة الوجه المستقل بالرغم من أن الاهتمام — كما نراه عند ابن سنان كنموذج على الموقف القديم — كان يتجه الى الوجود غير المستقل للمعنى ، الذى يكون فيه محمولا على اللفظ ملتبسا به ، ويظل المعنى فى الحالتين جميعا

---

(٩٣٤) د• عزمى اسلام : مفهوم المعنى — مصدر سابق — ص ٣١ •

(٩٣٥) بارت : درس السيميولوجيا — ص ٢٠ •

(٩٣٦) Richards; Principles of Literary Criticism, p. 96.

حدثا ذهنيا ، أو واقعة عقلية ، وما ذلك التشابه الا لوجود أصل واحد ، هو المنهج المشترك ، وهو منهج تجريبي ، لكنه ــ بالنسبة للموقف العلمى القديم ، كان الطور الأول من التجريبية قبل أن تنال من التطوير ما يكفى .

ولقد أوحى عبد القاهر الجرجانى ــ خاصة ــ الى الباحثين أن اللفظ والمعنى كانا طرفى مشكلة نقدية حادة ، اذ وجدوه تارة يهاجم أنصار اللفظ ، وتارة يهاجم أنصار المعنى ، ويؤكد فى جميع الأحوال أن الفضيلة للنظم . لكن عبد القاهر لم يقسم النقاد الى فرق ، وكان فى الحقيقة يناقش فرقا متنازعة خارج المؤلفات النقدية . من هؤلاء كان المعتزلة والمتكلمون عموما ، والقاضى عبد الجبار خصوصا . وشغلت عبد القاهر مقولة للقاضى عبد الجبار فحواها : « المعانى لا تتزايد وانما تتزايد الألفاظ » (٩٣٧) . وأوضح عبد القاهر أن مرادهم من « الألفاظ » لا يمكن أن يكون الا « لطائف معان تفهم منها » (٩٣٨) . وذهب عبد القاهر الى أن : الألفاظ هى التابعة والمعانى هى المتبوعة (٩٣٩) . والواقع أن عبد القاهر بما ذهب اليه لم يسقط فكرة القاضى عبد الجبار ، ولكنه دعمها ، فالألفاظ بوصفها تابعة أحق بالتزايد . ولقد أبدى الجرجانى اعجابه بعبارة الجاحظ المشهورة عن أن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى ، وانما الشعر صياغة وضرب من التصوير (٩٤٠) . ولم يلتفت عبد القاهر الى ما بين عبارة الجاحظ وعبارة القاضى عبد الجبار من مشابهة . هناك ، اذا ، تسليم بعبارة القاضى عبد الجبار ، وانما الاختلاف قاصر على الجانب التقويمى الذى ينسب الفضل لغير النظم .

ومن الخطأ أن نهيب بعلم اللغة الحديث فى فهم عبارة القاضى عبد الجبار ، فنقول ــ مثلا ــ ان المعانى هى ما أراده تشومسكى بالبنية العميقة ، وان الألفاظ هى البنية السطحية ، وان التزايد هو ما أراده تشومسكى بالطابع الابداعى للغة ــ هذا قياس بعيد . والموقف اللغوى المعاصر مناقض للموقف القديم ، يرى أنه : « تتناهى الألفاظ والأنماط التركيبية ولا تتناهى المعانى » (٩٤١) . أو أنه : « اللغة مؤسسة اقتصادية

---

(٩٣٧) الدلائل ــ ص ٦٣ ، ٣٩٥ ، ٤٥٤ .

(٩٣٨) نفسه ــ ص ٤٥٤ .

(٩٣٩) نفسه ــ ص ٣٧٣ .

(٩٤٠) نفسه ــ ص ٢٥٦ . وانظر كلام الجاحظ تاما غير مختصر فى الحيوان ٣/ ١٣٠ ــ ١٣٢ .

(٩٤١) د. تمام حسان : من خصائص العربية ــ مقال بمجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ــ ح ٤٧ ــ مايو ١٩٨١ م ــ ص ٧٧ .

تتمكن بالقليل من الأنماط أن تستحضر ما لا حصر له من المعانى » (٩٤٢)٠
وتناقض الموقفين واضح تماما ٠

ويستطيع أبو هلال العسكرى أن يقدم لنا عونا فى فهم الموقف القديم٠ يقول فى معرض تبريره لما يسمى بحسن الأخذ ، وهو من باب السرقات ، لكنه مفيد فى هذا الموضع :

« ولولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته ان يقول٠٠وانما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين ٠ وقال أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنه : لولا أن الكلام يعاد لنفد ٠٠ وقال بعضهم كل شيء ثنيته قصر الا الكلام فانك اذا ثنيته طال ٠ على أن المعانى مشتركة بين العقلاء فربما وقع المعنى الجيد للسوقى والنبطى والزنجى ٠٠٠ وانما تتفاضل الناس فى الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها » (٩٤٣) ٠

وتبدو عبارة على ــ كرم الله وجهه ــ مدهشة اذ يجعل اعادة الكلام سبيلا لزيادته وعدم نفاده ٠ والعبارة ، بل النص كله ، لا يستقيم الا اذا كان الكلام المراد هو النطق ، أو ممارسة اللغة ٠ ومن الواضح أن الألفاظ لها نفس المعنى ٠ ومن هنا كانت المعانى ــ كما هى عند الجاحظ ، وبغض النظر عن أية محاولة لتأويلها بأن المراد المعانى الطبيعية أو غيرها ــ شيئا مشتركا ، أو مطروحا فى الطريق ، أو هو لا يتزايد كما قال القاضى عبد الجبار ٠ يفصح نص العسكرى عن نزعة تجريبية فى الفهم ، اذ الكلام ، أو الألفاظ ، تتزايد ، أو تنجو من النفاد ، أو تطول ، بأن تنثنى ، أو تكرر تكرارا ينشأ عن السماع عن البيئة ، ثم متابعتها ، وتكون عادة النطق ، أو الكلام ٠ ههنا نوع من الأخذ بفكرة التعلم البيئى ، فى تكوين اللغة كعادة فى السلوك البشرى ، وان كان النص لم يصل الى عماد فكرة التعلم البيئى وهو المعززات ، أو الدوافع ٠ ولقد بدأ النص بمصطلح القول ، ثم النطق ، ومضى الى مصطلح « اللفظ » ، مارا بمصطلح «الكلام»٠ هذه التحولات الدلالية كلها تكشف عن تاريخ القضية ٠ ليس هذا تاريخ صراع بين النقاد ، لكنه تاريخ التأمل فى قضايا الشعر من خلال قضية اللفظ والمعنى ، كقضية ، أى مركب ، تفضى من خلال فكرة « التركيب » الى بؤرة واحدة هى « النظم » ، فى آخر النص ٠

---

(٩٤٢) د٠ تمام حسان : الأصول ــ مصدر سابق ــ ص ٢٠٠ ٠
(٩٤٣) ابو هلال العسكرى : الصناعتين ــ ص ٢١٧ ٠

ومن أشهر ما قيل فى اللفظ والمعنى كقضية عقلية تستخدم للتفكير فى الشعر ما قاله ابن قتيبة من انقسام الشعر الى ما حسن لفظه ومعناه ، وما حسن لفظه دون معناه ، وما حسن معناه دون لفظه ، وما سقط لفظه ومعناه معا . ولقد ناقش عبد القاهر كلام ابن قتيبة . واشتهر عبد القاهر بمناقشته للأبيات التى مطلعها « ولما قضينا من منى كل حاجة » . كان ابن قتيبة قد رأى فيها خواء من المعنى مع حسن اللفظ ، ومضى عبد القاهر يحللها (٩٤٤) . وكانت غاية عبد القاهر من تحليلها تحقيق كون حسن الكلام بالمعنى لا الألفاظ ، واثبات أن هذه الأبيات حسنة المعنى لا اللفظ وحده . وليس عبد القاهر فيما يحاوله معنويا لكنه على الدقة يسعى الى اقرار فكرة النظم من حيث انه وحدة تركيبية ، اللفظ فيها حامل للمعنى ، تابع له من حيث يحمله . والأمر الذى يجب التنبيه عليه هو أن عبد القاهر لم يسقط تقسيم ابن قتيبة ، ولم يحطم تصوره للقضية . وفى الدلائل عبارة لعبد القاهر يقسم فيها الكلام الى ما حسنه للفظ دون النظم ، وما حسنه للنظم دون اللفظ ، وما أتاه الحسن من الجهتين (٩٤٥) . وهذا هو كلام ابن قتيبة بصورة فيها شىء ضئيل من الاختلاف . ويبقى فى النهاية أن قضية اللفظ والمعنى مركب لا اختلاف حوله ، وانما الخلاف يدور بين غير النقاد ، ويدور فيما يتوهم من تفضيل أحدهما ، وهو تفضيل، اذا حققناه لم نجد له وجودا . انها خلافات لفظية مدفوعة بدوافع غير نقدية .

فاذا وجدنا أبا هلال يقول : « ان الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة الى اصابة المعنى كحاجته الى تحسين اللفظ .. لأن المدار بعد على اصابة المعنى .. ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ومرتبة احداهما على الأخرى معروفة .. » (٩٤٦) كان قد لخص القضية بلفظ الاشتمال ، وبجعل المعنى المدار ، وبرمز البدن والكسوة . وموقف أبى هلال هو موقف ابن الأثير حين يجعل اصلاح الألفاظ خدمة منهم للمعانى (٩٤٧) . انها قضية واحدة لاخلاف حولها .

ولقد التفت ابن رشيق القيروانى الى تقسيم المواقف من اللفظ والمعنى الى فرق ، لكنه كانت بصيرته أصح ، فلم يذكر الا أسماء شعراء . كأنه

---

(٩٤٤) انظر أسرار البلاغة ــ ص ١٦ ــ ١٩ .

(٩٤٥) انظر الدلائل ــ ص ٩٩ ــ ١٠٠ .

(٩٤٦) الصناعتين ــ ص ٨٤ .

(٩٤٧) ابن الأثير : المثل السائر ــ ٢/٦٥ . ولاحظ أنه يرى فى الأبيات التى وقف عندها عبد القاهر معنى حسنا مثل عبد القاهر . انظر ٢/٦٥ ــ ٦٩ من المثل السائر .

يدرك أن المشكلة كانت قائمة فى المستوى المذهبى لا المنهجى · وذكر ابن رشيق فريقا يؤثر اللفظ على المعنى على مذهب العرب بغير تصنع كبشار ، وثانيا يؤثره بلا طائل معنى كابن هانىء ، وثالثا أثر سهولة اللفظ كابن العتاهية ، وابن الأحنف ، وفى مقابلهم فريق من يؤثر المعنى على اللفظ كابن الرومى وأبى الطيب وهؤلاء هم المطبوعون ، أما المتصنعون فلهم موضع آخر من كتابه (٩٤٨) ·

ويظهر من تقسيم ابن رشيق أنها مشكلة مذاهب ، وأن هذه هى مذاهب العرب · ويستدعى الانتباه ذلك المزج الواضح بين قضيتى اللفظ والمعنى ، والطبع والصنعة ، فى تقسيم المذاهب · انها قضايا ، أى أدوات عقلية للتفكير فى الشعر ومذاهبه ، من حيث ان النقد اجابة عن تساؤلات الحياة الأدبية · وواضح أن الصراع كان قد بلغ حدا من التعقد تداخلت معه مصطلحات اللفظ والمعنى بين المطبوعين والمتصنعين ، ومصطلحات الطبع والصنعة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى ·

ويمضى ابن رشيق فيقول « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى » ، وكلمة الناس هنا محملة بشعور بخروج القضية عن مطاف النقاد · لكن عبارته تظل قادرة على تلخيص الموقف العلمى من القضية · ويبدو مفهوم الابداع الفنى حاضرا ههنا ، وفى جميع النصوص السابقة· فهو الرابطة التى تصل بين حدى القضية · ويبدو من كلام ابن رشيق أن النقد قد انصرف الى تأمل موضوعه : اللفظ ، بمعنى ما ينطق به المبدع من حوامل للمعنى · ومن هنا عزز النقد القديم تفضيل اللفظ بمصطلح اللفظ ، أو الصياغة ، أو النظم ، أو السبك ، أو الرصف ، أو ما الى ذلك· لقد شغل النقاد بالبلاغة ، والبيان ، والفصاحة ، وكانت هذه المصطلحات تشير الى جانب من الابداع يتمثل فى تحميل الألفاظ بدلالاتها · وعلى هامش هذه المصطلحات كان علم المعانى ، وعلم البديع تكريسا للجهود لدراسة جوانب المعنى واللفظ من بعض الوجوه · وأصبح لمفهوم الابداع الفنى حضور لا ينكر فى قضية اللفظ والمعنى ·

ولقد استشهد ابن رشيق على ما أسماه بتفضيل اللفظ بقول العلماء: « اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلبا ، فان المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ··· » (٩٤٩) وما يراه ابن رشيق فى هذه العبارة من تفضيل للفظ لا يعنى أن الابداع

---

(٩٤٨) العمدة ـ ١/٢١٤ ـ ١٢٦ ·
(٩٤٩) العمدة ـ ١/١٢٧ ·

يخلو من المعنى ، لكن الابداع ـ فى التصور القديم ـ كان عملا فى مقام ما يحمل المعنى • وكلمة العمل هنا تنقل الذهن فورا الى عملية الابداع ، وتكشف عن حضور مفهوم الابداع • وما يسمى باللفظ هنا سرعان ما يتحول الى السبك ، والتأليف ، وهى فكرة النظم ، لا اللفظ • فكأن المشكلة كانت معلقة بالالتباس حول مفهوم اللفظ على نحو يفصح عن التباسات اجتماعية أكبر •

وطرح ابن رشيق طائفة كبيرة من العلاقات أو الرموز على قضية اللفظ والمعنى • فبدأ تناوله للقضية قائلا : « اللفظ جسم ، وروحه المعنى، وارتباطه كارتباط الروح بالجسم : يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته •• » (٩٥٠) وفى هذا تحول برمز العسكرى بالبدن والكسوة الى شيء أقوى • لكن ابن رشيق ما يزال يجيز أن يصح أحد الطرفين ويمرض الآخر،وهو ما يعنى أن تقسيمات ابن قتيبة لا خلاف حولها،وانما الارتباط المشار اليه قائم فى فعل الابداع وحده •

ومن هذه الرموز تمثيل البعض ـ يظنه ابن رشيق ابن وكيع ـ للمعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، وتمثل عبد الكريم أستاذ ابن رشيق بقول بعض الحذاق : المعنى مثال ، واللفظ حذو يتبع المثال ، فيتغير بتغيره ، ويثبت بثباته (٩٥١) • وقد نرى فى هذه الصور فكرة الوعاء والمحتوى التى شاعت فى اطار الشكل والمضمون •

ولقد لاحظ ابن رشيق أن المعنى يكون أحيانا قالبا للفظ ، وأحيانا يكون اللفظ قالبا للمعنى ، وأخذ يعلل هذا بأن القالب يكون وعاء كالذى تفرغ فيه الأوانى ، ويعمل به اللبن والآجر ، وقد يكون قدرا للوعاء تصلح به الأخفاف ، وتحذى عليه النعال ، وتفصل عليه القلانس ، فلهذا احتمل القالب أن يكون لفظا مرة ومعنى مرة (٩٥٢) •

وشرح ابن رشيق ناقص ، لأنه لم يحدد متى يكون القالب لفظا ؟ ومتى يكون معنى ؟ واذا حاولنا شرح رمز القالب فى ضوء الرموز السابقة، واذا حاولنا أن نقرأ تعليل ابن رشيق فى ضوء الرموز الأخرى ، واذا لاحظنا أن جميع الرموز جعلت المعنى داخل اللفظ ، فاللفظ حامل للمعنى مشتمل عليه ، واذا لاحظنا أن الوعاء يعى ويستوعب أو يشمل ويحتوى ويجمع الشيء داخله ، وأن القدر يساوى الشيء ولا يحتويه بل يدخل فيه ،

---

(٩٥٠) نفسه ـ ١٢٤/١ •

(٩٥١) نفسه ـ ١٢٧/١ •

(٩٥٢) نفسه ـ ١٢٧/١ ـ ١٢٨ • والقدر هنا ليس الوعاء الذى يطبخ فيه •

عرفنا أن اللفظ يكون قالبا اذا كان وعاء مستوعبا للمعنى ، وأن المعنى يكون قالبا اذا كان قدرا لوعاء المعنى • على هذا يستقيم الرمز •

ومع ظهور فكرة الوعاء أو القالب فمن الخطأ أن نستبدل باللفظ والمعنى الشكل والمضمون • ذلك أن مصطلح الشكل فى معناه التقليدى : الوعاء ، لا ينطبق على اللفظ ــ ذلك أن اللفظ وعاء للمعنى ، وليس كالشكل وعاء لتجربة القصيدة • وكان النقد القديم يميز بين اللفظ وأشياء كثيرة تحسب على الشكل • من ذلك ــ كما يظهر فى كتاب نقد الشعر لقدامة كمثال ــ التمييز بين اللفظ والوزن والقافية والغرض وبناء القصيدة والصورة (*) •

ولقد تعرض المصطلحان : الشكل والمضمون ، لكثير من التطور حتى تحررا من فكرة الوعاء والمحتوى • ولقد عرف بفكرة الشكل مدرستان نقديتان محدثتان ، احداهما روسية والأخرى أمريكية • أما الشكليون الروس فقد استبدلوا بثنائية الشكل والمضمون فكرتين أخريين هما « المادة » و « الاجراء » ، حيث تعنى « المادة » المواد الأولية للأدب المختارة كى تكتسب فعالية جمالية من خلال الوسائل والأدوات والاجراءات الخاصة بالخلق الفنى (٩٥٣) • والشكل بهذا ليس غلافا يضم المضمون أو وعاء يحتويه لكنه « كيفية المضمون نفسه » (٩٥٤) • ومن الواضح أن اللفظ ليس كيفية المعنى لكنه وعاؤه • أما المدرسة الأمريكية فتمضى مع سابير فى دراسة الشكل من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به (٩٥٥) ، أى أن الشكل عندهم مجموعة من الوظائف اللغوية الفعالة • ومع الاعتراف بوجود أساس وظيفى لغوى لقضية اللفظ والمعنى لكن اللفظ ليس الوظائف اللغوية ، فكثير من وظائف التأثير يتم بوسائل من المعنى كحسن التعليل مثلا • ولا مناص من القول ان اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون لايتطابق أحدهما مع الآخر ، مهما يبد لنا من تشابهات •

ويظل مفهوم الابداع هو الرابط بين حدى القضية ، فالمعنى غرض ، أو مقصد ، أو هدف يستثير الحالة المبدعة ، واللفظ نطق ، أو القاء ، يتم به الابداع • ويظل اللفظ معرضا لاحدى حالتين : اما أن يكون كسوة كما قال أبو هلال ، فيكون زينة أو أصباغا يعمل المبدع على جمعها ، وشبيه

---

(٩٥٣) د• صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الأدبى ــ مصدر سابق ــ ص ٥٦ •

(*) قد يعنى المضمون رؤية العالم والمعنى لا يدل على هذا • وقد يكون المضمون جزءا من الشكل ، كان نثير مضمونا جادا فى سياق ساخر هازل لتوليد مضمون أكبر يسخر من زيف الأول ، ويجعل الأول عنصرا وجزءا من الشكل ، والمعنى لا يكون جزءا من اللفظ •

(٩٥٤) نفسه ــ ص ٥٨ •

(٩٥٥) نفسه ــ ص ١٤٦ •

بهذا الرمز رمز الوعاء ، أو أن يكون قدرا أو ستارا يكشف عما وراءه كما كان الجاحظ يقول (٩٥٦) . وهذا معناه أن مفهوم الابداع الفنى لا يصل فحسب بين الحدين : اللفظ والمعنى ، فى قضية واحـدة ، لكنه أيضـا يصبغها بصبغته ، فيجعل اللفظ تارة ستارا شفيفا ، أو مرآة تُعكس قوة الطبع المبدع ، ويجعله تارة أخرى أصباغا تجمع .

وعلى وجه الاجمال لقد عمل الخطاب النقدى القديم على بناء قضية عقلية من اللفظ والمعنى ، تتضام مع قضايا أخرى لتكون أدوات للتفكير فى مشكلات الأدب ، بانيا هذه القضية بمصطلحات ، ورموز ، وعلامات أسسها الخطاب القديم ، وصاغ بها المركب المتألف من اللفظ والمعنى ، وكان مفهوم الابداع الفنى رابطة بين حـدى القضيـة (٩٥٧) ، وكانت القضية ، بجميع العلامات الدالة عليها ، قضية عقلية ، وعلامة من علامات الخطاب فى نفس الوقت ، تعكس علاقة الانسان بالعالم التى تكون هذا الخطاب فى ضوئها .

---

(٩٥٦) البيان والتبيين ـ ٦٨/١ حيث يرى ان البيان اسم جامع لكل ما كشف « قناع » المعنى .

(٩٥٧) كان مفهوم الابداع هو الرابط بين اللفظ والمعنى بالنسبة لفلسفة الفن فى النقد القديم ، أما بالنسبة لفلسفة اللغة فكانت فكرة « الوضع » ـ كما تقدم ـ هى الرابط .

— ٤ —

السرقات

(أ) رأى الباحثون فى السرقات فكرة الأصالة والابتكار (٩٥٨) • وفى هذا التصور ما يدل على أن قضية الطبع والصنعة لا تحتكر مفهوم الابداع فى النقد القديم ، فالمفهوم حاضر فى قضايا عدة • وما يراه الباحثون كاف الآن فى اثبات حضور مفهوم الابداع فى قضية السرقات •

ويبدو أن الباحثين قد أرادوا أن يخضعوا السرقات لما خضعت له قضية اللفظ والمعنى من تقسيم النقاد الى فرق تتمايز مواقفها بشأن القضية • وراح النقاد يميزون بين فريقين : فريق من المتسامحين ، أمثال الآمدى ، والقاضى الجرجانى ، وحازم القرطاجنى ، لا يتشددون فى الاتهام بالسرقة، ويستخدمون ألفاظا مثل الأخذ بدلا من السرقة والاغارة والغصب • أما الفريق الثانى فمن المتعصبين ، أمثال الحاتمى ، وابن وكيع ، والعميدى ، يكثرون من الاتهام ، ويستخدمون فيه أشد الألفاظ المحملة بالاستنكار الخلقى (٩٥٩) •

ومع هذا فلقد لاحظ الدكتور هدارة اتفاق التآليف القديمة فى مشكلة السرقات ، ولاحظ وجود تماثل فى النظريات العامة للمشكلة(٩٦٠) • ولعلنا لا نبعد عما يلاحظه كثيرا حين نقول ان الاتفاق فى التأليف ، والتماثل فى النظرة العامة ، هما مظهر وحدة القضية ، وطبيعتها الخاصة فى الخطاب النقدى القديم •

(ب) ولقد أشار الباحثون الى اتصال القضية بقضية اللفظ والمعنى (٩٦١) • وأشاروا الى اتصالها بالخصومة بين القدماء

---

(٩٥٨) انظر : د• طبانة : السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها — ط ٢ — الأنجلو المصرية — ١٩٧ م ، د• هدارة : مشكلة السرقات — ص ٢٤٥ — ٢٥٤ ، د• سلام : تاريخ النقد الأدبى والبلاغة — ص ٧١ ، د• القط : مفهوم الشعر عند العرب — ص ١٤٤ • وما بعدها ، ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو — ص ٢٣٤ •

(٩٥٩) انظر فى هذا التقسيم : د• احسان عباس : تاريخ النقد الأدبى عند العرب — ص ٣٩ ، د• طبانة : السرقات الأدبية — ص ٣٤ •

(٩٦٠) د• هدارة : مشكلة السرقات — ص ١٧٦ •

(٩٦١) د• هدارة : مشكلة السرقات — ص ١٧٧ — ١٩٥ — ٢٠٣ ، د• عبد الواحد حسن : قضايا النقد الأدبى — ص ٢٨٧ •

والمحدثين (٩٦٢) • لكن القضيتين لم يكونا مصدر القضية • وانما مصدرها يكمن فى المستوى المذهبى والأولى • القضية في مبدأ ظهورها جاهلية (٩٦٣)، لكنها ظلت مفهوما لم يتبلور فى مصطلحات محـددة حتى بدأ التأليف العلمى • وابن سلام فيصل فى الأمر • سأل يونس عن بيت فقال له : « هو للنابغة ، أظن الزبرقان استزاده فى شعره كالمثل حين جاء موضعه ، لا مجتلبا له » • ويستطرد الجمحى معلقا على كلام يونس : « وقد تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة ••• » (٩٦٤) • وما أورده ابن سلام من كلام يونس وكلامه واضح فى ثبوت جاهلية الظاهرة ، وفى أنها لم تكن شيئا معيبا ، ذلك أن الشاعر لم يكن يحمل المسئولية كاملة عما يقول ، فهناك قوى غيبية وراءه هى المهيمنة على الأمر • وفى ظل التصور الغيبى للنص أريد له أن يكون تاما وافرا ، وبرر هذا المبدأ ما كان من الاستزادة ، أو التمثل ، أو التضمن • ولقد أسهب ابن سلام فى ذكر ما أسماه بالوضع والانتحال ، ووصفه بأنه نشاط قامت به القبائل العربية فى الاضافة الى أشعار شعرائهم للاستكثار منها (٩٦٥) ، وهو ـ من جهة أخرى ـ نشاط لبعض الرواة الراغبين فى مضاعفة محصولهم من محفوظ الشعر (٩٦٦) • وانما كانت الاضافة غالبا الى الشعر الجاهلى فى الزمان الاسلامى • والقضية بهذا ذات حضور جاهلى ، وتفاقم اسلامى • ونشأ النقد المنهجى ليستصحب معه المفهوم الجاهلى بالمصطلحات الاسلامية • أما المفهوم الجاهلى فكان يرى فى الظاهرة أمرا طبيعيا فى الابداع • وأما المصطلح الاسلامى فكان يتراوح بين مصطلح عنيف كالسرقة والغصب ، وآخر هادىء كالأخذ • وغلب على النقد المنهجى مصطلح الأخذ ، أو فهم السرقة بمعنى الأخذ • أما الوضع ، والنحل ، والاجتلاب ، فأمره محسوم منذ البدايات الباكرة عند ابن سلام•

ومن هنا فليس صحيحا أن الدراسة المنهجية للسرقات لم تقم الا مع أبى تمام لما قام خصومة حوله ، ولرغبة البحتريين أن يثبتوا أن مذهبه ليس مبتكرا (٩٦٧) • فهناك ـ كما يقول الدكتور هدارة ـ أعمال أسبق

---

(٩٦٢) د• هدارة : مشكلة السرقات ـ ص ٢١٦ ، د• مندور : النقد المنهجى ـ ص ٣٥٧ •

(٩٦٣) د• طبانة : السرقات الأدبية ـ ص ٣٩ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ د• منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير ـ ص ٣٣٣ ـ ٣٣٤ ، د• هدارة مشكلة السرقات : ص ص ٥ ـ ١١ ، على عبد الرازق السامرائى : السرقات الأدبية فى شعر المتنبى ـ بغداد ـ مطبعة المعارف ـ ١٩٦٩ ـ ص ص ١٧ ـ ٢٨ وانظر نماذج السرقة فى الجاهلية فى هذه المراجع •

(٩٦٤) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ـ ٥٨/١ •

(٩٦٥) المصدر السابق ـ ٢٤/١ ـ ٣٥ ، ٤٦ ـ ٤٧ •

(٩٦٦) نفسه ـ ٤٧/١ ـ ٤٩ •

(٩٦٧) د• مندور : النقد المنهجى ـ ص ٣٥٧ •

أشارت اليها المصادر ولم تصلنا ، أولها كتاب ابن كناسة : سرقات الكميت من القرآن وغيره ، بعده كتاب ابن السكيت فى سرقات الشعراء ، بعده الزبير بن بكار فى اغارة كثير على الشعراء (٩٦٨) • وفى كلام ابن سلام ما يدل على أن دراسة القضية قد بدأت مع بداية التأليف العلمى ، ومحاولة التحقق من صحة الروايات قبل مرحلة الخصومة ، وقبل ابن كناسة • ولابن سلام عبارة لافتة ، يقول : « وقد اختلف الناس والرواة فيهم (أى شعراء الجاهلية والاسلامية) • فنظر قوم من أهل العلم بالشعر ، والنفاذ فى كلام العرب ، والعلم بالعربية ، اذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم ، وقالت العشائر بأهوائها ، ولا يقنع الناس مع ذلك الا الرواية عمن تقدم • » (٩٦٩) فالرجوع الى شعر المتقدمين كان مطلبا شعبيا ، ولم يكن اختلاف الرواة والعلماء مزهدا للناس فى طلب القديم ، بل مضوا — فى شغف — يأخذون عن كل صحفى يحمل صحيفة من الشعر الجاهلى أصيلا أو مفتعلا • ونمت الأهواء ، ونمى الشغف الحاجة الى الوضع والانتحال • ومثل هذا الشغف الذى كان يحرك الناس تجاه القديم ، والذى يبدو أن المبدعين قد خرجوا عليه باصرارهم على اقامة مذهبهم الخاص ، لا ينهض بغير دوافع اجتماعية عامة ترجع الى علاقة الانسان بالعالم ، وشعوره بالتماثل بين العلاقة القديمة الجاهلية ، والعلاقة الحديثة ذات الطابع الملكى (٩٧٠) • هذا التماثل معناه أن المحدث منظور اليه من خلال القديم ، أى أن القديم أداة أو عدسة للرؤية والفهم • وفى هذا ما يوضح كيف كانت قضية السرقة أداة عقلية للتفكير فى الشعر ، وكيف كانت ذات امتداد وجذور فى تصور الانسان للعالم •

ولقد حاول الباحثون ، رد القضية الى دوافع محدودة ، فردها أحدهم الى دافعين : أحدهما اتصال النقد بالثقافة حيث يحاول الناقد أن يثبت كفاءته وسعة اطلاعه ، والآخر هو الخضوع لنظرية استنفاد القدماء للمعانى، مما يضع الشاعر المحدث فى أزمة تحد من قدرته على الابتكار ، وتضطره الى أخذ معنى سابق ، أو التوليد منه (٩٧١) • والتفت باحث ثان الى جاهلية الظاهرة فردها الى الالتزام بقيود عامة فى بناء القصيدة تضيق على الشاعر مجال القول (٩٧٢) • وحاول الدكتور هدارة أن يعلل القضية فردها الى أربعة موضوعات : طبيعة الرواية والرواة — عمود الشعر ونهج

---

(٩٦٨) د• هدارة : مشكلة السرقات — ص ٧٦ •

(٩٦٩) طبقات ابن سلام — ٢٤/١ •

(٩٧٠) يراجع عن هذا الشعور ما سبق أن ذكرناه عن الظهور الثانى لمفهوم الالقاء فى القسم الخاص بالمفهوم الأول •

(٩٧١) د• احسان عباس : تاريخ النقد عند العرب — ص ٣٩ •

(٩٧٢) د• منصور عبد الرحمن : مصادر التفكير النقدى — ص ٣٣٤ •

القصيدة ـ الاختــلاف حول اللفظ والمعنى ـ الخصـــومة بين القدماء والمحدثين (٩٧٣) ، ثم عاد وحاول أن يفسر القضية فردها الى أربعة أمور : اساءة تفسير الابداع الفنى ـ عدم الالمام الكافى بالاطار الشعرى ـ أو الثقافى ـ عدم الفهم التام لقضية الأصالة والتقليد (٩٧٤) • وفى جميع الأحوال فاننا نحيل القضية الى قضية أخرى تحتاج بدورها الى تعليل أو تفسير ما لم نصــل بالاحالة الى حدود علاقة الانســان بالعالم بملابساتها المعقـــدة •

(ج) وللدكتور هدارة الفضل فى توجيه الانتباه الى المقارنة بين مفهوم السرقة عند نقاد العرب ، ونظيره عند الأوروبيين (٩٧٥) • ولقد أخذ يفرق فى النقد الأوربى بين مفهومين : السرقة Plagiarism والمحاكاة Imitation والأفضل أن نجعل المقارنة بين مفهومى : السرقة ، والاستعارة أو الاقتباس Borrowing ذلك أن المحاكاة فى الواقع ضرب من الاقتبــاس • ولقــد عرف سى • ت • أونيونز C. T. Onions السرقة بأنها : « تخصيص ونشر خاطئان بوصف العمل خاصا بناشره » وكان المؤلفون التجاريون فى العصر الأليزابثى يسرقون مسرحيات الآخرين وينشرونها بوصفها خاصة بهم • وأصبح هذا النوع من السرقة نادرا بفضل كفالة القانون لحقوق المؤلف (٩٧٦) •

أما عن مفهوم الاستعارة ، فهو مفهوم عام يلخصه جوته فى محادثاته مع ايكرمان فيقول : « هناك علاقة ، أو نسب أو انتقال من • فاذا نظرت الى كاتب كبير فانك عادة سوف تجده قد اســتخدم ما كان حســنا عند أسلافه ، وهذا ما يجعله عظيما • ولا ينبع رجال مثل رافائيل من الأرض• انما جذورهم ممتدة فى التراث ، وفى أفضل ما أنتج قبلهم » (٧٧) •

أما عن كولردج فقد أشار الى الاستعارة بوصفها « خطاطيف وعيون الذاكرة » ، حيث يخزن المبدع ، ويملأ عقله بالخبرة ، وابتكارات الكتاب الآخرين • يعلم نفسه منهم وخلالهم • وينضج العقل المبدع هذه المعرفة ، ثم يسمح لها بأن تذوب ، حتى يصل الى ما يسميه هنرى جيمس « الارادة العميقة لنشاط العقل اللاواعى » (٩٧٨) •

---

(٩٧٣) د• هدارة : مشكلة السرقات ـ ص ١٨٣ وانظر فى تفصيل ذلك الفصل الثالث من الكتاب ص ص ١٨٥ ـ ٢٦٩ •

(٩٧٤) د• هدارة : مشكلة السرقات ـ ص ص ٢٤٥ ـ ٢٧٥ •

(٩٧٥) المصدر السابق ـ الفصل الرابع عن المقارنة بين بحوث النقاد العرب والأوروبيين فى السرقات ـ ص ص ٢١٩ ـ ٢٤٠ •

(٩٧٦) Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, p. 506.

(٩٧٧) Ibid.

(٩٧٨) Ibid, p. 508.

وهذا ما كان يفكر فيه جونسون فى « الاكتشافات » حين ذكر أن الكاتب يستفيد من أسلافه : « لا بوصفه مخلوقا يلتهم ما يعطى له ، خشنا ، نيئا ، أو غير صالح للهضم ، ولكنه يتغذى بشهية ، وله معدة تمزج ، وتقسم ، وتحول كل شيء الى غذاء » (٩٧٩) ٠

وعلى هذا نقول ان كل المبدعين يعيشون خلال المبدعين الآخرين ، وكل مبدع سارق ، أو مستعير ـ بالمعنى العريض للكلمة ـ من غيره ٠

ومن الجلى أن التشابة بين الفهمين كبير ، وان كان العرب لم يلجأوا الى القانون لحسم الأمر ٠

لكن الفارق يصبح كبيرا عندما نلاحظ كيف انحل مفهوما السرقة والاستعارة عند المحدثين الى طائفة من المناهج ، تعالج التأثير والتأثر ، أو الأشباه والنظائر ، بين المبدعين ، فى لغة واحدة ، أو لغات متعددة ، فى دولة واحدة ، أو دول مختلفة ، ويجمع هذا كله علم الأدب المقارن ٠ ومن جهة أخرى حل محل مفهوم الاقتباس أو الاستعارة منهج التناص الذى يشغل نفسه بتخارج وتداخل النصوص من بعضها وفى بعضها ٠

(د) السرقة مفهوم من مفاهيم الخطاب النقدى القديم ، فكيف يصبح قضية وحده ؟ اننا نستطيع أن نضع أمام السرقة حدا مقابلا له يتمثل فى مفهوم الابداع الفنى نفسه ٠ وقد يقال ان العرب لم يبلوروا مصطلحا خاصا للابداع ، فكيف يكون حضوره فى قضية هو موضوعها لا محمولها ؟ الواقع أن مفهوم الابداع الفنى كان له فى الخطاب القديم حضور ملموس ٠ وكان يتجلى فى مصطلحات وعلامات عامة شاملة مثل كلمة الصناعة ٠ وبشأن كلمة السرقة فلقد قابلها فى الخطاب القديم ألفاظ مثل الابداع (من طلب البديع) ، والاختراع ، والتوليد ، وما الى ذلك مما يشير بوضوح الى مفهوم الابداع ٠ وليس هذا فرضا نؤول به مشكلة فردية لتصبح ثنائية ٠ الموقف هنا مختلف عن موقف الدكتور احسان عباس حين افترض فى المشكلات التى أثارت النقد القديم صفة الازدواج ، فظهرت مشكلة الأصالة والانتحال ، ثم تحولت الى مشكلة القدم والحداثة ، ثم ظهرت مشكلة الموازنة بين طريقتين من الشعر ، أو بين شاعرين مثل العباس ابن الأحنف والعتابى ، أو أبى تمام والبحترى ٠ فلما انتهى الى المعركة التى دارت حول المتنبى لاحظ أنها لم تكن ثنائية بطبيعتها ، لأنها كانت منبعثة عن عداء شخصى للمتنبى ، لكنه عاد فتناولها فأصبحت مشكلة ثنائية ، وهى وضع التراث كله جملة فى ناحية ، ووضع شعر المتنبى فى ناحية أخرى ،

---

(٩٧٩) Ibid, p. 409.

والموازنة بينهما بهدف اخراج شعر المتنبى من دائرة الشعر جملة ، كما فعل النقاد المتأخرون فى الأندلس من شيوخ ابن خلدون (٩٨٠) ٠

ان مفهوم الابداع الفنى هو الحد المقابل لمفهوم السرقات ، دون أن يكون فى هذا القول أى تأويل ليس فى حقيقته الا فكرة ندخلها على النص القديم ، أكثر مما هى مستعملة حاضرة فيه ٠

ويبدو أن هذا ما شعر به الدكتور عبد القادر القط حين درس السرقات تحت عنوان « الأصالة » (٩٨١) ٠ وهذا يؤكد صحة الاقتران بين مفهومى السرقة والابداع ٠ ومن الملحوظ أن الناقد لم يستخدم مصطلح الأصالة استخداما منتظما ملموسا ، أما الابداع فقد استخدمه خاصا بطلب البديع ، ومحملا بمعنى الابتكار فى بعض الأحيان ، وان لم يصل الى أن يبلوره مصطلحا خاصا بمفهوم الابداع الحاضر فى النصوص النقدية القديمة ٠

وبتحليل نموذج من النقد القديم نستطيع أن نرى مصداق قولنا ان قضية السرقة والابداع كانت حاضرة فى الخطاب القديم ٠ يقول ابراهيم ابن المدبر صاحب « الرسالة العذراء » لمن ليس له طبع فى « البلاغة » :

> « ولا تطمع فيها باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم ، فان ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك ٠ ومن كان مرجعه فيها الى اغتصاب ألفاظ من تقدم ، والاستضاءة بكوكب من سبقه ، وسحب ذيل حلة غيره ، ولم يكن معه أداة تولد له من بنات قلبه ونتائج ذهنه ، الكلام الحر والمعنى الجزل ، فلم يكن من الصناعة فى عير ولا نفير » (٩٨٢)

تشير ألفاظ « الاستعارة » و « الاغتصاب » ، وصورتا « الاستضاءة بالكوكب السابق » ، و « سحب ذيل حلة الغير » ، الى مفهوم « السرقة » ٠ ومن الطريف أنه يستخدم لفظ « الاستعارة » ، الذى وجدنا له نظيرا أوروبيا (٩٨٣) ٠ كما يجمع بين لفظ هادىء مثل « الاستعارة » ، وآخر

---

(٩٨٠) د٠ عباس : تاريخ النقد عند العرب ـ ص ٢١ ـ ٢٢ ٠

(٩٨١) د٠ القط : مفهوم الشعر عند العرب ـ ص ص ١٣٩ ـ ١٦٢ ٠

(٩٨٢) الرسالة العذراء ـ ص ٣٠ ٠

(٩٨٣) لعل الصلة بين كلمة « الاستعارة » ومفهوم السرقة تكشف لنا عن منشأ فكرة « الاستعارة » بالمعنى البلاغى القديم ، وعن منبعها فى مفهوم الابداع الفنى ، ولعل هذا الكشف ضوء جديد نلقيه على مصطلح الاستعارة فيظهر به جانب خفى ٠

شديد مثل « الاغتصاب » ، مما يدل على أن الأمر ليس أمر تصنيف النقاد الى متسامحين ومتعصبين ، انما هو مفهوم واحد للسرقة ، وقضية واحدة للسرقة والابداع ، تتردد فى الخطاب القديم • أما عن كلمة « أداة » فتعنى فى الخطاب القديم المعارف ، والعلوم التى يساعد تحصيلها على تنمية الملكة المبدعة ، وتصل الى حد النجاح فى « توليد » المعانى • وألفاظ التوليد ، والصناعة ، تشير الى حضور مفهوم الابداع • فالمبدع لا يعتمد على الاستعارة والاغتصاب ، وانما يعتمد على أدواته فى التوليد والصناعة • ومن المرجح أن صلة مفهوم السرقة بمفهوم التعليم صلة تقابل ، كما يظهر فى هذا النص ، هى علة انتهاء موضوع السرقات الى أن يصبح بابا محددا ملحقا بأبواب البديع آخر كتب البلاغة العربية (٩٨٤) • وهذه الصلة ـ من جهة أخرى ـ من مظاهر التحولات الدلالية فى النص التى تنتقل من محور السرقة والتوليد ، الى محور القديم والمحدث ، الى محور الطبع والصنعة أو التعليم ، فى يسر شديد ، لا تكاد تدركه العين •

(هـ) كان الابداع موضوعا دائما للتفكير • وكان مفهوم السرقة نعتا محمولا عليه ، فالابداع فى جوهره أخذ ، أو سرقة ، أو غصب ، أو ما الى ذلك من مصطلحات • وقراءة المصادر المتأخرة تكشف عن طبيعة القضية على نحو دقيق •

السرقة عند القزوينى اتفاق القائلين (المبدعين) ، لا فى الغرض على العموم ، بل فى وجه « الدلالة » ما لم تكن « الدلالة » مما يشترك الناس فى معرفته ، وبشرط أن تكون الدلالة خاصية غريبة ، أو عامية خرجت بوجه من التصرف عن الابتذال الى الغرابة (٩٨٥) •

وفى هذا التصور حضور لقضية اللفظ والمعنى ، فالسرقة تقع فى المعنى المقيد بوجه من « التصرف » اللفظى • وفيه فائدة تتمثل فى التمييز بين الغرض « على العموم » ، من حيث هو المعنى العام ، والدلالة ، ويبدو أنها مستوى أخص من المعنى العام ، أو هى المعنى الثانى من الأول •

واذا كان الناس يشتركون فى المعرفة ، فان المبدع له « طبع » « خاص » ، أو معرفة « خاصة » « غريبة » ليست « عامية ، أو مبتذلة ، فحضور مفهوم الابداع فى مقابل السرقة واضح فى هذا التصور • ومن الطريف أن تحولات كلمة السرقة بين الايجاب والسلب ، الاعجاب والنفور ،

---

(٩٨٤) انظر التلخيص للقزوينى حيث يضع « خاتمة » لكتابه فى السرقات الشعرية ص ص ٤٠٨ ـ ٤٢٩ •

(٩٨٥) التلخيص ـ ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩ بشىء من الاختصار •

التحبيذ والادانة ، واضحة هنا • فالسرقة التى هى أخذ الدلالة العامية المشتركة مع اخضاعها « للتصرف » محل اعجاب وتحبيذ ، والسرقة التى هى أخذ بلا « تصرف » أمر معيب • ومن شأن « التصرف » أن يجعل الأخذ خفيا • لهذا مضى القزوينى يشرح نوعى السرقة : الظاهر والخفى • ولهذا تميزت كلمة السرقة من سائر الكلمات بما تعليه من شأن الاخفاء ، فالسرقة « أخذ الشىء من الغير على وجه الخفية » (٩٨٦) • ومن هنا كانت فائدة دراسة السرقات عند ضياء الدين ابن الأثير هى تعلم هذا الاخفاء ، مادام الآخر لا يستغنى عن الاستعارة من الأول (٩٨٧) •

وضياء الدين يفكر فى البلاغة والأدب من خلال قضية السرقة والابداع ، فينكر أن يكون علم البيان « مأخوذا » بالاستقراء من أشعار العرب ، بل هو عنده « مأخوذ » بالنظر وقضية العقل ، لأن مبدعى الفصاحة والبلاغة الأول من العرب لابد أنهم اعتمدوا على النظر لا الاستقراء ، اذ انهم غير مسبوقين(٩٨٨) • ولفظ الأخذ هنا شبيه بما كان عند حازم القرطاجنى، مرتبط بمعنى الابداع ، وانما اكتسب هذه الدلالة من طبيعة القضية التى يتم التفكير من خلالها • ومن المؤكد أن فى هذا التحول الدلالى لكلمة الأخذ ما يكشف عن الافتقار الى مصطلح دقيق محدد واحد للاشارة الى مفهوم الابداع • فلقد ظل الابداع ــ كما يقول نجم الدين بن الأثير ــ « أن يأتى المتكلم فى كلامه بأنواع من البديع فى قليل من اللفظ » (٩٨٩) فأصبح مفهوم الابداع مشاعا فى الخطاب القديم ، تدوول وركب فى قضايا ، وأثار حيوية فى الخطاب ، ولم يحصل لنفسه على وجود مستقل مكتمل المعالم ، بل ظلت ملامحه موزعة فى جميع جنبات الخطاب • ومن هنا تعددت الألفاظ التى تحمل معنى الابداع • منها الأخذ يعنى الابداع حينا ، ويعنى السرقة حينا • ومنها السرقة تعنى الابداع بحيل خفية حينا ، وتعنى الأخذ المعيب حينا • ومن هنا كانت دراسة التحولات الدلالية فى النص النقدى القديم دراسة شائقة ضرورية لفهم الخطاب التراثى •

وما أشرنا اليه من قبل بوصفه التماثل فى النظرات العامة للنقاد ازاء قضية السرقات ، هو فى الواقع وحدة القضية • الابداع موضوع والسرقة محمول ، وكل ابداع ينطوى على نوع من السرقة ، أو الأخذ ، أو الاستلهام • هذه الفكرة هى مجمل الرسالة التى أرادها الخطاب القديم

---

(٩٨٦) الشريف الجرجانى : التعريفات ــ ص ١١٨ •

(٩٨٧) ابن الأثير (ضياء الدين) : المثل السائر ــ ٢١٨/٣ •

(٩٨٨) المثل السائر ــ ٩٥/١ •

(٩٨٩) ابن الأثير : نجم الدين أحمد بن اسماعيل : جوهر الكنز ــ تح ــ د• زغلول سلام ــ الاسكندرية ــ منشأة المعارف ــ بدون تاريخ ــ ص ٢٣١ •

من قضية الابداع والسرقة • أما الاختلاف بين النقاد فيكمن فى تصورهم للمفاهيم لا للقضية ذاتها •

واذا عدنا الى ابن طباطبا نجده يقرر هذه القضية حين يقرر كسائر النقاد أن الشاعر الذى يأخذ المعنى فيبرزه فى أحسن الكسوة يفضل على صاحب المعنى ، ولا يعاب على هذا الأخذ (٩٩٠) • بل ليوجب على الشاعر أن يديم النظر فى الأشعار التى اختارها النقاد له :

« فاذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التى تخرجها المعادن ، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة ، وكطيب تركب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ، ويغمض مستبطنه •• » (٩٩١) •

الشعر هنا منظور اليه من خلال قضية الابداع والسرقة • الشعر ابداع ينطوى على نوع من الأخذ،أو الاستفادة • ومبدأ الخفاء ، أو الغموض، أو الاستغراب ، واضح • فجودة الأخذ تتحقق اذا كان خفيا نستغربه ، ويغمض علينا ، ولا نعرف من أين استنبطه ، أو استبطنه الشاعر ! • وهذا كله مرتبط بتصور للابداع يفضى الى انتاج نص هو اطار من الأصباغ ، أو يفضى الى القول ان الابداع انتاج أصباغ وسبائك وطيب •

وهذا التصور الذى يربط قضية الابداع والسرقة (أو الابداع سرقة) بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، هو ما كان يحرك الرازى حين قال فى نهاية الايجاز :

« ولا يغرنك قول الناس ان الشاعر أخذ المعنى من شاعر آخر فان هذا تسامح منهم والمراد أن المعنى المدلول عليه بالدلالة المعنوية واحد فأما أن يكون المدلول عليه بالدلالة الوضعية واحدا فذلك لا يكون الا الترجمة » (٩٩٢) •

فمراد الرازى من أن الأخذ وصف متسامح من الناس ، ليس نفى الأخذ أصلا ، لكن المراد أن الأصباغ لا تتطابق الا فى السرقة • الرازى ينفى

---

(٩٩٠) ابن طباطبا : عيار الشعر ــ ص ١٢٣ •

(٩٩١) نفسه ــ ص ١٤ •

(٩٩٢) الرازى : نهاية الايجاز ــ ص ١٠٩ •

الأخذ عن الدلالة الوضعية ويسميه ترجمة ، لأن دلالة كلمة على معنى لا أخذ فيها عندهم • أما الدلالة المعنوية ـ وهى كما وجدنا عند القزوينى شيء متميز من الغرض العام ، أو المعنى الكلى ـ فقد تتشابه ، أو تتحد • والدلالة شيء يتولد بالنظم ، الذى يؤول الى تركيب من أصباغ ، وهذا ما عبر عنه الرازى حين أشار فى التمهيد لهذا النص الى نسج الديباج ، وصوغ السوار •

وابن رشيق أظهر تحديدا حيث يقول :

> **« والسرق أيضا انما هو فى البديع المخترع الذى يختص به الشاعر ، لا فى المعانى المشتركة التى هى جارية فى عاداتهم ومستعملة فى أمثالهم ومحاوراتهم ، مما ترتفع الظنة فيه عن الذى يورده أن يقال انه أخذه من غيره » (٩٩٣) •**

أما عن بناء تصور للشعر مركب من مفهوم الابداع ومفهوم السرقة فهو واضح فى النص • السرقة فى طرف النص : أوله وآخره (بلفظ الأخذ) ، والابداع فى الطرف الثانى (بألفاظ البديع ، والاختراع ، واختصاص الشاعر ، ونفى الاشتراك فى المعانى) • وضروب التحويلات والاحالات من الابداع والسرقة الى عمود الشعر والبديع ، الى اللفظ والمعنى ، الى الخاص ، والمشترك بمفهوم طبقى ، ظاهرة فى النص • لا سرقة فى عمود الشعر ، السرقة فى البديع • والمفهوم الطبقى ، الذى يقوم على أساس اجتماعى لا يخلو من أرستقراطية ، أو اقطاعية ، أو بوجوازية ، والذى من قيمه الخاصة تفضيل ما يعلو على تصورات « العامة » ، والذى يدعو الى التعالى على الناس والالتحاق بقيم الطبقة العليا ،صاحبة السلطة ، ظاهر فى النص ، تفصح عنه قضية الابداع والسرقة ، وتنفتح به على آفاق علاقة الانسان بالعالم ، وتكشف عن طبيعتها كبناء علامى يعكس هذه العلاقة المعقدة• وربما جاز القول ان الدعوة الى محبة ما يسمى بالسرقة الجيدة الخفية تنطوى على تمرد ، أو ثورة ، أو سخرية ، من قيم البناء الطبقى القديم ، الذى انطوى فى بعض طبقاته على حب للملكية ، وحرص عليها ، وخوف من « اغتصابها » •

ومهما كان الأمر فان نص ابن رشيق واضح الدلالة على ربط قضية الابداع والسرقة بتصور الابداع انتاجا لأصباغ ، فقد كان البديع عنده يعنى محسنات ، أو أصباغ الكلام كلها بغير تمييز بين بيان ، وبديع ، ومعانى ، كما فعل البلاغيون المتأخرون كالقزوينى مثلا •

---

(٩٩٣) ابن رشيق : العمدة ـ ٢/٢٨١ •

والموقف مختلف عند رجل كالجاحظ · يقول :

« ولا يعلم فى الأرض شاعر تقدم فى تشبيه مصيب تام ، وفى معنى غريب عجيب ، أو فى معنى شريف كريم ، أو فى بديع مخترع ، الا وكل من جاء من الشعراء بعده أو معه ، ان هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فانه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه كالمعنى الذى تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه · أو لعله أن يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط ، وقال انه خطر على بالى من غير سماع ، كما خطر على بال الأول · هذا اذا قرعوه به ، الا ما كان من عنترة فى صفة الذباب ، فانه وصفه فاجاد صفته فتحامى معناه جميع الشعراء ··»(٩٩٤)

وكلام الجاحظ هنا يبدو متشابها تماما مع كلام ابن رشيق ، ومع سائر النقاد · أما الفارق فانما يكمن فى تصور الابداع · فالجاحظ يتحدث عن اصابة التشبيه ، وشرف وكرم المعنى ، بما يعنى تحميل النص سمات الطبع المبدع من قدرة على الاصابة ، أو من شرف أو كرم · وهناك فارق آخر فى تصور السرقة ، فالجاحظ يرى فيها « استعانة » بالمعنى ، والاستعانة مفهوم من مفاهيم ما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع ، فالسرقة نوع من معالجة حالة العى ، حين يمتنع الابتكار ، فيستعان عليه بالأخذ · وفى اشارة الجاحظ الى فكرة المواردة ، أو توارد الخواطر ، أو ما كان يسمى بوقوع الحافر على الحافر (٩٩٥) ، الماحة الى فكرة الابداع بمعزل عن السرقة أو « السماع » ، فكأن الشاعر يؤكد قدرته الخاصة ، وتمكن طبعه باثبات التوارد ونفى الأخذ · وفى فكرة الاستعانة ما يشير الى سمات الطبع من حيث يراد له القوة · وفى المواردة ما يشير الى سماته من حيث يراد له التعويل على الذات وحدها دون سرقة · والمواردة مفهوم جاهلى ادعاها الناس بين امرىء القيس وطرفة ، وربما كان الناس وقتها يرون فيها ايحاء من جنى واحد لشاعرين · وفى اشارة الجاحظ الى عنترة ما يوحى بالشعور بالأصل الجاهلى لقضية السرقات · وكلام الجاحظ واضح فى أن المشكلة كانت قائمة بين الشعراء والناس ، أما النقاد المنهجيون فكانوا يرون فى المشكلة قضية عقلية مركبة واضحة يتم التفكير

---

(٩٩٤) الجاحظ : الحيوان ــ ٣/٣١١ ·

(٩٩٥) ابن الأثير : المثل السائر ــ ١/٥٩ ، ابن رشيق : العمدة ــ ٢/٢٨٩ ·

فى الشعر خلالها • أما الجاحظ فهو من النقاد الذين كانوا يرون فى الابداع انتاجا لنص يعكس سمات الطبع •

أما عن قدامة فلم يضع بابا أو فصلا عن السرقات، لكنه فكر فى قضية الصدق والكذب فى الشعر من خلال قضية الابداع والسرقة فقال : « الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا ، بل انما يراد منه اذا أخذ فى معنى من المعانى كائنا ما كان أن يجيده فى وقته الحاضر ، لا أن ينسخ ما قاله فى وقت آخر •• » (٩٩٦) لكن قدامة ، اذ يأخذ بفكرة الاجادة ، فانه يطرح مفهوما يحاول به أن يجمع بين تصور الابداع اظهارا لسمات الطبع فى نص من حيث قدرة الطبع على الاجادة ، وتصور الابداع انتاجا لأصباغ من حيث ان النص الجيد عامر بالأصباغ التى كان يسميها « النعوت » • ولقد ظهرت قضية الابداع والسرقة ههنا فى لفظين : « أخذ » وهو هنا بمعنى أبدع ، والثانى هو ينسخ ، وقد تحول النسخ فيما بعد الى مصطلح من مصطلحات السرقة (٩٩٧) •

أما الآمدى فلقد ذكر كجميع النقاد أن العلماء لايرون سرقات المعانى من كبير مساوىء الشعراء خاصة المتأخرين ، وأن باب السرقات ما تعرى منه متقدم ولا متأخر (٩٩٨) • وأخذ يناقش أبا الضياء بشر بن يحيى فيما كتبه عن سرقات البحترى من أبى تمام ، وعابه لأنه خلط السرقة مع ما ليس بسرقة ، فلم يعلم أن السرقة انما هى فى البديع المخترع لا فى المعانى المشتركة بين الناس (٩٩٩) • وكلام الآمدى هنا هو ما نقله ابن رشيق فى العمدة واعتمد عليه • لكن هدف الآمدى لم يكن استقصاء الأصباغ التى يجمعها النص ، بل التمييز بين السرقة المستهجنة والأخذ الذى يعين طبع المبدع على ابداع ما يتجاوز به السابقين عليه ، والوصول من هنا الى اظهار تجليات الطبع المبدع فى النص ، والموازنة بين أبى تمام والبحترى من هذه الجهة •

وموقف القاضى عبد العزيز الجرجانى فى الوساطة لا يختلف عن موقف الآمدى فى الموازنة ، فهو يميز بين السرقة وما ليس بسرقة ، ويؤكد أن المشترك عام الشركة كحسن الشمس والقمر ، وأن ما سبق المتقدم اليه ، ثم تدوول فكثر واستعمل أصبح كالأول ، لا سرقة فيهما (١٠٠٠) •

---

(٩٩٦) قدامة : نقد الشعر ــ ص ٦٨ •
(٩٩٧) ابن الأثير : المثل السائر ــ ٤٢٢/٣ ، ص ص ٢٣٠ ــ ٢٣٤ •
(٩٩٨) الآمدى : الموازنة ــ ٣١١/١ •
(٩٩٩) نفسه ــ ٣٤٦/١ •
(١٠٠٠) الجرجانى : الوساطة ــ ص ١٨٥ •

وأوضح أن متنازعى المعانى يتفاضلون بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة فى الشىء المتداول ، وينفرد أحدهم بزيادة اهتدى لها ، فيريك المشترك المبتذل فى صورة المبتدع المخترع (١٠٠١) • وفى هذا أخذ بفكرة الطبقـات من حيث تشير الى تراتب قوى المبدعين ، بفضل اهتداءاتهم ، التى تجعل نصوصهم مجالى لسمات طبعهم • وفيه ادراك لفكرة الخفاء من حيث ينجح المبدع فى اخفاء الأخذ • يقول القاضى الجرجانى :

« والسرق ــ أيـدك الله ــ داء قـديم ، وعيب عتيق ، ومازال الشاعر يستعين بخاطـر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد ••• ، وان تجاوز ذلك قليـلا فى الغموض ما لم يكن فيـه غير اختـلاف الألفـاظ ، ثم تسبب المحدثون الى اخفائه بالنقـل والقلب ، وتغيير المنهـاج والترتيب ، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض فى حال ، والتصريـح فى أخـرى ، والاحتجـاج والتعليل ، فصار أحدهم اذا أخذ معنى أضاف اليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وابداع مثله » (١٠٠٢) •

وهذا النص يؤكد أن الظاهرة قديمة ، قبل نشأة المستوى المنهجى من النقد ، وأنها تتعلق بالمستوى المذهبى على الخصوص ، وانما النقاد يجيبون على أسئلة مثارة فى المجتمع خارج النقد المنهجى • وفكرة الخفاء والاخفاء واضحة فى النص • والجرجانى يذكر الوسائل التى تسببه ، أو توسل ، بها المحدثون فى الاخفاء كالنقل ، والقلب ، وما الى ذلك • ولعل هذا التحديد وأمثاله ما حدا بالدكتور غنيمى هلال الى القول ان النقد القديم لم يكن اشادة بأصالة الكاتب ، ولكنه كان تلقينا لكيفية الاغارة على معانى الأقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفى على قارئها ما بها من تكرار مملول (١٠٠٣) • ومن الواضـح أن نص الجرجـانى نموذج على اشادة القدماء بالابداع • واذا كان المراد من الأصالة ــ كما يريـد منها علمـاء النفس أمثال جيلفورد ــ القدرة على تقديم استجابات ماهـرة ، أو غير

(١٠٠١) نفسه ــ ص ١٨٦ •

(١٠٠٢) الوساطة ــ ص ٢١٤ •

(١٠٠٣) د• غنيمى هلال : النقد المنهجى عند العرب ــ ص ٢٣٨ •

شائعة (١٠٠٤) ، فمن الصعب الحكم بانتفاء هذا المفهوم عن النص ٠ أما عن وسائل تحقيق السرقة المستحسنة ، أو وسائل اخفاء السرقة ، التى ذكرها النص ، وأمثاله من النصوص ، فكانت تعكس بحث النقد القديم عن نموذج تحليلى للنص ٠ وكان لهذا النموذج قيمتان : احداهما أن تحليل النص معناه الكشف عن أصباغه، والأخرى أن التحليل معناه الكشف عن سمات الطبع فى النص - والجرجانى - على نقيض القزوينى - يعالج أسباب السرقة بوصفها مظاهر تجلى الطبع فى النص ٠ ومن علامات هذا الفهم رجوع الجرجانى الى فكرتى الاستعانة والاستمداد ٠ فى هاتين الفكرتين تصور للسرقة يؤذن بأنها اجراء لمعالجة معوقات الابداع ٠ ومن هنا فان قوة الطبع تحاول أن تتجلى فى النص ، والسرقة اجراء لتحقيق هذا التجلى ٠

أما عبد القاهر الجرجانى فهو المصدر الذى استقى منه السكاكى والقزوينى وسائر البلاغيين بعد القزوينى فهمهم للسرقات الذى جعل منها صبغا بديعيا ، أو خاتمة للتاليف العلمى فى علم البديع ثالث علوم البلاغة ٠ فالسرقة عند عبد القاهر - كما هى عند القزوينى ، وبنفس الألفاظ - اتفاق لا فى الغرض العام ، بل فى وجه الدلالة ، بشرط ألا يشترك فى معرفة الدلالة الناس ، فتكون خاصة غريبة ، أو عامية تحولت بوجه من التصرف الى غريبة غير مبتذلة (١٠٠٥) ٠ لكن عبد القاهر لديه لفتة هامة، اذ يعطف السرقة والاخذ على الاستمداد والاستعانة(١٠٠٦)، بما لهما من صلة بما يمكن أن يسمى بأمراض الابداع - كما تقدم ٠ وفى هذه اللفتة ربط صريح للسرقة بفكرة ظهور سمات الطبع قوة وضعفا فى النص ٠

ومهما وجهنا النظر الى هذا النقد أو ذاك ، فان قضية الابداع والسرقة تظل حوارا بين مستويات اجتماعية ، يحتدم بينها التخاطب ، ويحاول المستوى المنهجى أن يحسم الاضطراب الذى يلمسه فى المستويين الآخرين٠

وتظل قضية الابداع والسرقة بتمييزها بين الخاص والعام، وبتفضيلها الأول على الثانى ، قناعا يخفى صراعات اجتماعية وطبقية معقدة ، تفصح عن علاقة متشابكة أطرافها بين الانسان والعالم ٠

(١٠٠٤) د٠ محيى الدين أحمد حسين : القيم الخاصة لدى المبدعين - دار المعارف - ١٩٨١ م - ص ٨٤ ٠

(١٠٠٥) عبد القاهر : الأسرار - ص ص ٢٩٣ - ٢٩٦ ٠

(١٠٠٦) نفسه - ص ٢٩٣ ، ٢٩٤ ٠

الخاتمـة

علينا الآن ختاما للبحث أن نبلور ، فى نقاط محددة ، أهم النتائج التى يستخلصها البحث من مقدماته وأدلته وبراهينه ، وأهم التوصيات التى يرى البحث وجوب الاهتمام بها فى مجال دراسات النقـد القديم ٠ ونستطيع أن نبلور هذه النتائج ، وهذه التوصيات ، فى النقاط الآتية :

١ ـ الوحدة أو التفتيت : ان التعامل مع النقد القديم بوصفـه خطابا اجتماعيا لأجدى وأصح من اتباع المنهج التقليدى فى التعامل معه الذى يغلب عليه الطابع التاريخى ٠ ذلك أن فكرة الخطاب تستطيع أن تعيننا خير اعانة على التمييز بين مستويات للنقد لم يكن التمييز بينها ممكنا من قبل ٠ وتستطيع أن تطلعنا على ما امتلأ به النقد القديم من حوار اجتماعى تفاعلت فيه عوامل مختلفة ٠ وتستطيع برغم ذلك التمييز بين مستويات النقد ، وذلك التمييز بين عوامله الفاعلة المختلفة ، أن تحافظ على وحدة هذا النقـد بوصفها وحـدة الحوار الاجتمـاعى الذى تتجاوب وتتداخل فيه الأصوات ٠ وبفضل هذا التصور للوحدة لا يظل النقـد تصورات ، أو تذوقات ، فردية ، أو شيئا ساكنا كبركة بلا موج ، بل يمتلىء بالحيوية والدينامية التى هى طابع كل ظاهرة من ظواهر الوجود ٠ كما يمكن ـ بفضل هذا التصور ـ أن نحافظ على النظرة التاريخية فى دراسة تطور النقد ومفاهيمه ، داخل النظرة التحليلية التى تعنى بتمييز المفاهيم والمستويات ، فى سياق الجدل الاجتماعى ، وتهيب بعلاقة الانسان بالعـالم مفسرة للظواهر الانسانيـة الخالصة كالنقد ٠ وهذه هى الفائدة المنهجية الأولى التى نخرج بها من البحث ، ونوصى بتنميتها ومتابعتها فى دراسات النقد القديم ٠ وقد يجوز أن نستشرف النقد الحديث والمعاصر فى ضوئهـا ٠

٢ ـ التمييز أو الاسقاط : ولقد برهن البحث فى مواضع عديدة على أن التشابه الظاهرى بين بعض المفاهيم القديمة وبعض المفاهيم الحديثة والمعاصرة ، لا يصمد للتحليل · هناك دائما تمايزات أكثر فاعلية فى الخطاب القديم من مواطن التشابه · ولا يليق بالدراسة العلمية السليمة أن تغفل عن هذه التمايزات ، وتكتفى بالوقوف عند تشابهات محدودة ، تسقط فيها المفهوم الحديث والمعاصر على مفهوم قديم متميز منه · وهذه هى الفائدة المنهجية الثانية التى نفيدها من البحث ·

٣ ـ فنية المفهوم أو شعريته : واذا كان الدارسون يعولون على نقد الشعر فى التراث القديم ، ويحصرون مفهوم النقد فيه ، ويوحون أن الناقد القديم لم يكن يحمل فى ذهنه الا تصورا ناضجا أو غير ناضج للشعر من بين جميع الفنون ، فان الكشف عن مفهوم للابداع فى النقد القديم مستمد من تصور الناقد القديم لجميع الفنون شعرا أو غير شعر ، يصحح هذه الفكرة · ولقد ظهر فى كلام الناقد القديم عن الشعر نفسه اشارات وعلامات لا يغفل التحليل الصحيح للخطاب القديم عن أنها تحيل الى تصور عام للابداع فى جميع الفنون · ويعد البحث من هذه الوجهة تمهيدا لدراسات مرجوة تتناول نقد النثر ، ونقد الموسيقى ، وسائر فنون العرب ، وتوظف لهذا الغرض المنهج الدقيق لتحليل الخطاب النقدى ، الذى ندعو اليه ، بحيث تتكامل الصورة ، وتنتظم الملامح ·

٤ ـ تمايز المفاهيم : وكما تتمايز مستويات الخطاب النقدى ، تتمايز مفاهيم الابداع الفنى بين المستويات ، وتتمايز داخل كل مستوى ، بفعل الجدل الاجتماعى · وقد ظهر أن المستوى الأول للخطاب قد انطوى على مفهوم غيبى للابداع الفنى ، وأن المستوى المنهجى قد انطوى على مفهوم تجريبى الطابع ، وأن المستوى المذهبى قد انطوى على مفهوم سجالى يتابع ما فى تحولات علاقة الانسان بالعالم من تغير قيمى فى المثل الجمالية العليا ·

٥ ـ المفهوم الأولى : ويجب أن نفهم أن الأخبار التى لدينا عن شياطين الشعراء لا تجمع من بطون المصادر للاستطراف بها ، ولكنها ذات طبيعة نقدية لا تجحد ما دمنا نلتزم بتصور للنقد يؤول فيه الى خطاب اجتماعى خاص بالفن · ان شياطين الشعراء فكرة تتعلق بالمستوى الأولى من مستويات الخطاب النقدى · هذه الفكرة ليست جماع ما طرحه هذا المستوى ، لكنها جزء من كل ، هو التصوير الغيبى للابداع الفنى ، الذى ينطوى على مفاهيم مختلفة أفرزها تطوره الخاص الذى شارك فيه الاسلام وما استنهضه من ثقافة ، وحضارة ، وعلاقات اجتماعية ·

٦ ـ المفهوم المنهجى : ومن الخطأ الكبير أن نستخدم كلمة خطيرة

مثل « المنهج » استخداما هينا لا نخضعهـا فيه لما تستحقـه من الفحص والتأمل . فالمنهج ليس « تأليفا » لكتاب ، وليس « تنظيما » لمعارف ، وليس تعليلا لحكم يصدر عن الذوق الذى يتفلت من المنطق ، لكنه ـ فوق هذا كله ـ موقف معرفى منطقى ذو اجراءات تحكمها ضوابط عامة للموضوعية. وعلى أساس من هذا الفهم نستطيع أن نرى فى العلم القديم الصورة الأولى للمنهج التجريبى التى ناقضت ونازعت المنهج اليونانى المثالى ، ومهدت للتجريبية التى أنشأت العلوم الحديثة . وانبثاقا عن المنهج أخرج النقد القديم مفاهيم للابداع تقوم على تصوره نشاطا طبيعيا ، فيه من الناحية النفسية علم نفس للملكات ، وفيه من الناحية الإجتماعية تصور جغرافى بيئى من قبيل الجغرافيا البشرية القديمة .

٧ ـ المفهوم المذهبى : واذا كان المستوى المذهبى من الخطـاب النقدى يقوم أصلا فى الجدل الدائر بين الشعراء وأنصارهم وخصومهم ، واذا كان البحث لم يتجه هذه الوجهة ، مكتفيا بالقول ان الدراسين قـد أولوا هذا الجدل فى مذاهب الشعر عناية كبيرة ، ومكتفيا بالاشارة الى ما ينقض عنايتهم هذه من التأكيد على الطابع المذهبى لهذا الجدل ، وعلى تميز هذا المستوى من الخطاب من المستويين الآخرين ، ومكتفيا بالالماح الى أن هذه المذاهب المتنازعة التى تختلف حول الشكل المختار للابداع ، والمثل الجمالى الأعلى له ، تختلف ـ فى نفس الوقت ـ حول مفهوم الابداع الفنى ، واذا كان البحث قد اكتفى باشارات متناثرة فى ثناياه الى ارتباط بعض المذاهب كعبيد الشعر ، أو عمود الشعر ، أو شعراء البديع ـ على سبيل المثال ـ بمفاهيم خاصة للابداع كالتأنى والتجويد ، أو التلقائية والصدق ، أو اقتناص الأصباغ الجميلة ـ على الترتيب المقابل للمذاهب المذكورة ـ واذا كان البحث قد رأى أن يعالج المستوى المذهبى فى ظهوره خلال الخطاب المنهجى ، وأن يعالجه لدى نماذج محددة مختارة من النقاد ، هم ابن طباطبا ، وعبد القاهر الجرجانى ، وحازم القرطاجنى ، لكى يجمع بين البحث الجمعى ، والبحث الفردى (monographic) ، زيادة للفائدة المنهجية ، وتأصيلا للمنهج فى استعمالات مختلفة ، فان هذا كله لا يمنع ، بل يدفع الى القول ان مفهوم الابـداع الفنى كان حـاضرا فى الخطـاب المذهبى ، يلعب فيه دورا ملموسا ، كما يدفع الى الايصاء بوضع دراسة جديدة للنقد القائم حول ـ وخـلال ـ مذاهب الشعـر العربى ، على أن تنتفع هذه الدراسة من نتائج « البحث » ، وهى دراسة تحتاج الى جهد كبير ، لو كان « البحث » قد اضطلع بمسئولية القيام بها لتشعبت بـه السبل ، ولامتد به الأمد الى حيث لا يطيق بحث واحد ، أو باحث واحد .

ولقد ظهر أن الناقد القديم ، فى خطابه المنهجى ، كان يحمل مثلا

جماليا أعلى يتجاوز ما كان يحمله أصحاب المذاهب المختلفة ، وكان ينصر شكلا ابداعيا ومذهبا جماليا يستوعب ويتجاوز الأشكال والمذاهب التى كان يرفعها الشعراء ونصراؤهم وكان من شأن المثل الجمالى الذى طالب به الناقد المنهجى أن يزيل تناقضات المذاهب وأن يجمعها فى طريق التنافس فى الاجادة ، لا التنافس فى الصراع ٠

٨ ـ قضايا النقد : ولقد أظهرنا البحث على أن الناقد القديم كان يركب من مفاهيمه الخاصة قضايا منطقية ، يستعين بها فى التفكير فى شئون الابداع ٠ فمصطلح القضية يحتاج الى اعادة اصطلاح ، لأنه فى ضوء منهج تحليل الخطاب له مدلول مختلف عن مدلوله التقليدى كمرادف لكلمة مشكلة ٠ انه تركيب منطقى من مفاهيم ، له فعالية فى عملية التفكير ٠ وتنبع قدرة وقيمة هذه التركيبات من أنها تجيب على التباس حاد نشأ بين الناس فى تناولهم للابداع ، اذ يخلطون بين قضاياه الخاصة وقضايا صراعاتهم الاجتماعية ، فيأتى هذا التركيب يؤلف بين نقائض ، ويزيل عنها تناقضها ، ويرفع الالتباس الذى وضعه الناس عليها ٠ ولا شك أن القضايا الثلاث التى اتخذ منها البحث مداخل للقضايا العديدة التى كان الخطاب القديم محملا ، ومثقلا ، بها ، تمهد للدراسة الشاملة المنشودة لجميع القضايا ٠ ولا شك أن البحث كان مشغولا بوضع الأساس الملائم لدراسة القضايا عموما ، وهذه القضايا الثلاث : الطبع والصنعة ، اللفظ والمعنى ، الابداع والسرقة ، على وجه الخصوص ، فلم يشمل كل شىء يتعلق بالقضايا الثلاث ، مكتفيا بكشف المدخل الصحيح اليها ، مما يفتح الباب واسعا أمام الدراسات القادمة للمواصلة والاضافة والتعديل ٠٠٠

قائمة المصادر والمراجع

(أ) مصادر ومراجع بالعربية

١ ـ القــرآن الكــريم

٢ ـ (ابراهيم) الدكتور زكريا ابراهيم

دراسات فى الفلسفة المعاصرة ـ القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ط ١ ـ ١٩٦٨ م .

فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ـ القاهرة ـ مكتبة مصر ـ ١٩٦٦م

مشكلة البنية ـ القاهرة ـ مكتبة مصر ـ بلا تاريخ .

مشكلة الفن ـ القاهرة ـ مكتبة مصر ـ بلا تاريخ .

٣ ـ (ابراهيم) طـه ابراهيم

تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ القاهرة ـ دار الفكر العــربى ـ بلا تاريخ .

٤ ـ (ابراهيم) الدكتور عبد الستار ابراهيم

الانسان وعلم النفس ـ الكويت ـ عالم المعرفة ـ ط ١ ـ ١٩٨٥م

٥ ـ (ابراهيم) الدكتورة نبيلة ابراهيم

الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق ـ القاهرة ـ مكتبــة الشــباب ـ بلا تاريخ .

٦ ـ (ابن أبى الحــديد)

الفلك الدائر على المثل السائر ـ ملحق بالمثل السائر ـ انظــر ابن الأثير (ضياء الدين) .

٧ – (ابن الأثير) ضياء الدين بن الأثير

المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر – تح : د٠ أحمد الحوفى و د٠ بدوى طبانة – القاهرة – دار نهضة مصر – بلا تاريخ ٠

٨ – (ابن الأثير) نجم الدين أحمد بن اسماعيل

جوهر الكنز – تح ٠ د ٠ محمد زغلول سلام – الاسكندرية – منشأة المعارف – ١٩٨٣ م ٠

٩ – (ابن خلدون)

المقدمة – القاهرة – المكتبة التجارية – بلا تاريخ ٠

١٠ – (ابن خلكان)

وفيات الأعيان – بيروت – دار الثقافة ٠

١١ – (ابن رشد)

تلخيص الخطابة – تح : د٠ عبد الرحمن بدوى – بيروت – دار القلم – بلا تاريخ ٠

تلخيص ما بعد الطبيعة – تح : د٠ عثمان أمين – القاهرة – مطبعة مصطفى البابى الحلبى – ١٩٥٨ م ٠

١٢ – (ابن رشيق)

العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده – تح: محمد محيى الدين عبد الحميد – بيروت – دار الجيل – ط ٤ – ١٩٧٢ م ٠

١٣ – (ابن سلام) الجمحى

طبقات فحول الشعراء – تح : محمود محمد شاكر – القاهرة – مطبعة المدنى – بلا تاريخ ٠

١٤ – (ابن سنان) الخفاجى

سر الفصاحة – شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدى – القاهرة – مكتبة صبيح – ١٩٦٩ م ٠

١٥ – (ابن سينا)

فن الشعر – ضمن نشرة بدوى لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس – انظر أرسطو

حى بن يقظان – ضمن حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى – تح : أحمد أمين – القاهرة – دار المعارف – ط ٣ – ١٩٦٦ م ٠

١٦ ـ (ابن شـــهيد)
رسالة التوابع والزوابع ـ تح : بطرس البستانى ـ بيروت ـ دار صادر ـ ١٩٦٧ م ٠

١٧ ـ (ابن طباطبـــا)
عيار الشعر ـ تح : د٠ عبد العزيز بن ناصر المانع ـ السعودية دار العـلوم ـ ١٩٨٥ م ٠

١٨ ـ (ابن قتيبـة)
أدب الكاتب ـ تح : محمد محيى الدين عبد الحميد ـ القـاهرة ـ مطبعة السعادة ـ ط ٤ ـ ١٩٦٣ م ٠
الشعر والشعراء ـ تح : أحمد محمـــد شاكر ـ القاهرة ـ دار المعـارف ـ ط ٢ ـ ١٩٨٢ م ٠

١٩ ـ (ابن المدبر) ابراهيم بن المدبر
الرسالة العذراء ـ شرح د٠ زكى مبارك ـ القاهرة ـ دار الكتب المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٣١ م ٠

٢٠ ـ (ابن منظـور)
لسان العـــرب ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨١ م ٠

٢١ ـ (ابن المعتــز)
البديع ـ تح : كراتشكوفسكى ـ بغداد ـ مكتبة المثنى ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩ م ٠
طبقات الشعراء ـ تح : عبد الســـتار فراج ـ القاهرة ـ دار المعـارف ـ ط ٤ ـ ١٩٨١ م ٠

٢٢ ـ (ابن منقــذ)
البديع فى نقد الشعر ـ تح : د٠ أحمد أحمد بدوى ، د٠ حـامد عبد المجيد ـ مراجعة أ٠ ابراهيم مصطفى ـ القاهرة ـ وزارة الثقافة والارشاد ـ مطبعة البابى الحلبى ـ ١٩٦٠ م ٠

٢٣ ـ (ابن وهب) اســحاق
البرهان فى وجـــوه البيـــان ـ تح : د٠ حفنى محمد شرف ـ القاهرة ـ مكتبة الشـــباب ـ ١٩٦٩ م ٠

٢٤ ـ (أبو ريان) الدكتور محمد على أبو ريان
فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ـ الاسكندرية ـ دار المعرفة الجـامعية ـ ١٩٨٥ م ٠

٢٥ ــ (أبو زيد) الدكتور نصر حامد أبو زيد

العلامات فى التراث ــ ضــمن أنظمة العــلامات : مدخل الى السيميوطيقا ــ اشراف ســيزا قاســم ونصر حامد أبو زيد ــ القاهرة ــ دار الياس العصرية ــ ١٩٨٦ م ٠

الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص ــ مجلة فصول ــ القاهرة ــ المجلد الأول ــ العدد الثالث ــ ابريل ١٩٨١ م ٠

٢٦ ــ (أدلر) الفــرد

الحياة النفسية ــ تحليل علمى ــ ت : محمد بدران وأحمد محمد عبد الخالق ــ تقديم فيليب مريت ــ القــاهرة ــ لجنة التاليف والترجمة والنشر ــ ١٩٤٤ م ٠

٢٧ ــ (ادمان) اروين

الفنون والانسان ــ ت : مصطفى حبيب ــ القــاهرة ــ مكتبة مصر ــ ط ١ ــ ١٩٦٦ م ٠

٢٨ ــ (أرســطو)

الخطابة ــ الترجمة العربية القــديمة ــ تح : د٠ عبد الرحمن بدوى ــ بيروت ــ دار القــلم ــ ١٩٧٩ م ٠

فن الشعر ــ ت ، تح : د٠ شكرى محمد عياد ــ القاهرة ــ دار الكاتب العــربى ــ ١٩٦٧ م ٠

فن الشعر ــ ت ، تح : د٠ عبد الرحمن بدوى ــ بيروت ــ دار الثقافة ــ بلا تاريخ ٠

٢٩ ــ (اسبورن) ر ٠ اسبورن

الماركســية والتحليل النفسى ــ ت ٠ د ٠ ســعاد الشرقاوى ــ القاهرة ــ دار المعــارف ــ ط ٢ ــ ١٩٨٠ م ٠

٣٠ ــ (اسلام) الدكتور عزمى اســلام

مفهوم المعنى : دراســة تحليلية ــ الكويت ــ حــوليات آداب الكويت ــ الرسالة ٣١ من الحولية السادسة ــ ١٩٨٥ م ٠

٣١ ــ (اسماعيل) الدكتور عبد المنعم اسماعيل

نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبى ــ القاهرة ــ ١٩٧٧ م ٠

٣٢ ــ (اسماعيل) الدكتور عز الدين اسماعيل

التفسير النفسى للأدب ــ القاهرة ــ مكتبة غريب ــ ط ٤ ــ ١٩٨٤م

٣٣ ـ (الأصفهـانى) أبو الفـرج
الأغانى ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ١٩٦٥ م ٠
ولقد أشرف على مراجعة وطبع المجلد الأول العـلامة الشـيخ عبد الله العـلايلى ، وموسى سليمان ، وأحمد أبو سعد ٠ وقـام الأسـتاذ عبد الستار أحمد فراج على تحقيق الأجزاء : ١٥ ـ ١٨ ، ٢٠ ـ ٢٣ ٠ ولم يذكر اسم محقق لبقية الأجزاء ٠

٣٤ ـ (الأصـمعى)
فحـول الشعراء ـ تح : د٠ محمد عبد المنعم خفاجى وطـه محمد الزينى ـ القاهرة ـ المطبعة المنيرية ـ ط ١ ـ ١٩٥٣ م ٠

٣٥ ـ (أفـلاطون)
فى السفسطائيين والتربية : محاورة بروتاجوراس ـ ت : د٠ عزت قرنى ـ القـاهرة ـ ١٩٨٢ م ٠
محاورات أفلاطون : أوطيفرون ، الدفاع ، أقريطون ، فيـدون ـ ت ٠ د٠ زكى نجيب محمود ـ القاهرة ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ١٩٥٤ م ٠
محـاورة مينون ـ ت ٠ د٠ عزت قـرنى ـ القاهرة ـ مكتبة الشـباب ـ بلا تاريخ ٠

٣٦ ـ (أفلوطين)
أثولوجيـا ـ ضـمن كتاب أفلوطين عند العـرب ـ تح : د٠ عبد الرحمن بدوى ـ الكويت ـ ط ٣ ـ ١٩٧٧ م ٠

٣٧ ـ (اليـوت) ت٠س٠ اليـوت
وظيفة النقـد ـ ضمن كتاب : مقالات فى النقد الأدبى ـ ت : د٠ ابراهيم حمادة ـ القاهرة ـ دار المعـارف ـ ١٩٨٢ م ٠

٣٨ ـ (أمين) أحمـد أمين
النقد الأدبى ـ القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ط ٥ ـ ١٩٨٣ م ٠

٣٩ ـ (الأهوانى) أحمـد فؤاد
جون ديوى ـ القاهرة ـ دار المعـارف ـ ط ٢ ـ ١٩٦٨ م ٠

٤٠ ـ (بارت) رولان بارت
درس السيميولوجيا ـ ت ٠ عبد السلام بنعبد العالى ـ الدار البيضـاء ـ توبقال ـ ط ٢ ـ ١٩٨٦ م ٠

٤١ ـ (الباقـــلانى)

اعجاز القرآن ـ تح : السيد أحمد صقر ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٥ ـ ١٩٨١ م ٠

٤٢ ـ (البدرى) الدكتور على البدرى

بحـوث المطـابقة لمقتضى الحال : زاد النقد الأدبى السليم ـ القـاهرة ـ مطبعة السعادة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ٠

٤٣ ـ (بدوى) الدكتور أحمـد أحمـد

أسس النقد الأدبى عنـــد العرب ـ القـــاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٧٧ م ٠

٤٤ ـ (بدوى) الدكتور عبد الرحمن بدوى

أرسطو ـ بيروت ـ دار القـلم ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م ٠

مدخل جديد الى الفلسفة ـ الكويت ـ وكالة المطبوعات ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩ م ٠

٤٥ ـ (برجســـون)

الضحك : بحث فى دلالة المضحك ـ تعـــريب سامى الدروبى وعبد الله عبد الدايم ـ القاهرة ـ دار الكاتب المصرى ـ ١٩٤٨م

٤٦ ـ (برنار) كلود برنار

مدخل الى دراسة الطب التجريبى ـ ت : د٠ يوسف مراد ٠ أ ٠ حمد الله سلطان ـ القاهرة ـ ١٩٤٤ م ٠

٤٧ ـ (البسيونى) الدكتور محمود البسيونى

الفن والتربية ـ الأسس السيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٥٥ م ٠

٤٨ ـ (بفردج) و٠ أ٠ ب٠ بفـــردج

فن البحث العلمى ـ ت ٠ زكريا فهمى ـ مراجعة د٠ أحمـــد مصطفى أحمـد ـ بيروت ـ ط ٤ ـ ١٩٨٣ م ٠

٤٩ ـ (البوشيخى) الشاهد البوشيخى

مصطلحات نقدية وبلاغية فى كتاب البيان والتبيين للجـــاحظ ـ بيروت ـ دار الآفاق الجديدة ـ ط ١ ـ ١٩٨٢ م ٠

٥٠ ـ (بيت) ولتر جاكســـون بيت

تعريفات باتجاهات نقدية ـ ضمن كتاب ـ مقالات فى النقـــد الأدبى ـ انظـــر اليـوت ٠

٥١ ـ (الثعالبى) أبو منصـــور عبد الملك بن محمد بن اســـماعيل النيســـابورى

ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ـ تح : محمد أبو الفضـــل ابراهيم ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٦٥ م ٠

فقــه اللغة وسر العـــربية ـ القاهرة ـ بلا تاريخ ٠

٥٢ ـ (ثعلب) أبو العباس أحمد بن يحيى بن زايد بن سيار الشيبانى

قواعد الشعر ـ تح : د٠ محمد عبد المنعم خفاجى ـ القاهرة ـ مطبعة البابى الحلبى ـ ط ١ ـ ١٩٤٨ م ٠

٥٣ ـ (الجاحظ) أبو عثمـان عمرو بن بحـر

البيان والتبيين ـ ط السندوبى ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٢٦ م ٠

الحيوان ـ تح : عبد السلام هارون ـ القاهرة ـ مطبعة الحلبى ـ ط ١ ـ ١٩٣٨ م ٠

٥٤ ـ (جارودى) روجيه جارودى

واقعية بلا ضفاف ـ ت : حليم طوسون ـ مراجعة فؤاد حداد ـ القاهرة ـ دار الكاتب العـربى ـ ١٩٦٨ م ٠

٥٥ ـ (الجرجانى) الشريف على بن محمد

التعريفات ـ بيروت ـ دار الكتب العلمية ـ ١٩٨٣ م ٠

٥٦ ـ (الجرجانى) عبد القاهر الجرجانى

أسرار البـلاغة ـ تصحيح محمد رشـيد رضا ـ بيروت ـ دار المعـــرفة ـ ١٩٧٨ م ٠

دلائل الاعجـاز ـ تح : محمود محمد شـــاكر ـ القـــاهرة ـ الخـــانجى ـ ١٩٨٤ م ٠

المقتصد فى شرح الايضاح لأبى على الفارسى ـ تح : د٠ كاظم البحر المرجـان ـ بغـداد ـ دار الرشيد ـ ١٩٨٢ م ٠

٥٧ ـ (الجرجانى) القاضى أبو الحسن على بن عبد العزيز بن الحسين ابن عـلى

الوساطة بين المتنبى وخصومه ـ تح : محمد أبو الفضل ابراهيم، على محمد البجاوى ـ القاهرة ـ دار احياء الكتب العربية ـ ط ٢ ـ ١٩٥١ ٠

٥٨ ـ (الجرجاني) محمد بن علي

الاشارات والتنبيهات ـ تح : د· عبد القادر حسين ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ ١٩٨٢ م ·

٥٩ ـ (جرونباوم) جوستاف فون جرونباوم

دراسات فى الأدب العربى ـ ت : د· احسان عباس وآخرين ـ بيروت ـ مكتبة الحياة ـ ١٩٥٩ م ·

٦٠ ـ (جيمس) وليم جيمس

بعض مشكلات الفلسفة ـ ت : د· محمد فتحى الشنيطى ـ ـ مراجعة د· زكى نجيب محمود ـ القاهرة ـ وزارة الثقافة ـ ١٩٦٢ م ·

٦١ ـ (جيوم) بول جيوم

علم نفس الجشطلت ـ ت : د· صلاح مخيمر ، عبده ميخائيل ـ مراجعة د· يوسف مراد ـ القاهرة ـ ١٩٦٣ م ·

٦٢ ـ (الحاجرى) الدكتور طه الحاجرى

فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : العصر الجاهلى والقرن الأول الاسلامى ـ الاسكندرية ـ مطبعة رويال ـ ١٩٥٣ م ·

٦٣ ـ (حسان) الدكتور تمام حسان

الأصول ـ القاهرة ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٨٢ م ·

من خصائص العربية ـ مقال بمجلة اللغة العربية ـ القاهرة ـ الجزء ٤٧ ـ مايو ١٩٨١ م ·

٦٤ ـ (حسين) الدكتور طه حسين

تحية من الأستاذ العميد للامناء ـ مجلة الأدب ـ القاهرة ـ العدد ٤ ـ يونية ١٩٥٦ م ·

فى الأدب الجاهلى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ١٢ ·

٦٥ ـ (حسين) الدكتور محيى الدين أحمد

القيم الخاصة لدى المبدعين ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨١ م·

٦٦ ـ (الحفنى) الدكتور عبد المنعم الحفنى

موسوعة علم النفس والتحليل النفسى ـ القاهرة ـ مكتبة مدبولى ـ ط ١ ـ ١٩٧٨ م ·

٦٧ ـ (الحمــوى) ياقــوت الحموى
معجم البلدان ـ بيروت ـ ١٩٨٤ م ٠

٦٨ ـ (حميدة) الدكتور عبد الرازق حميــدة
شياطين الشعراء : دراسة تاريخية نقدية مقارنة تستعين بعــلم النفس ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٦ م ٠

٦٩ ـ (حنورة) الدكتور مصرى عبد الحميد حنــورة
الأسس النفسية للابداع الفنى فى الرواية ـ القاهرة ـ الهيئــة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٩ م ٠
الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرحية ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٩ م ٠
رحلة الابداع ـ مقال بمجلة الكويت ـ ديسمبر ١٩٨٠ م ٠

٧٠ ـ (الحوفى) الدكتور أحمد الحــوفى
شياطين الشعراء ـ مقال بمجلة مجمع اللغة العــربية ـ الجزء ٣٩ ـ ١٩٧٧ م ٠

٧١ ـ (خان) الدكتور محمد عبد المعيد خان
الأساطير والخرافات عند العــرب ـ بيروت ـ دار الحداثة ـ ط ٤ ـ ١٩٨٢ م ٠

٧٢ ـ (الخطــابى)
بيان اعجاز القرآن ـ ضمن : ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ـ تح : د٠ محمد زغلول سلام ، د٠ محمــد خلف الله أحمــد ـ القــاهرة ـ دار المعــارف ـ ط ٣ ـ ١٩٧٦ م

٧٣ ـ (خفاجى) الدكتور محمد عبد المنعم خفــاجى
تمهيد حول النقد والنقاد ـ المدخل الى كتاب « نقد الشــعر » لقدامة بن جعفر ـ انظر قدامة ٠
عيار الشعر لابن طباطبا ـ مقال بمجلة الشعر ـ القاهرة ـ العدد ١٢ ـ ١٩٧٨ م ٠
من تراثنا النقدى : أسرار البلاغة ـ مقال بمجلة الشــعر ـ القــاهرة ـ العدد ١٤ ـ ١٩٧٩ م ٠

٧٤ ـ (خلاف) عبد الوهاب خــلاف
علم أصول الفقه ـ الكويت ـ دار القلم ـ ط ١٠

٧٥ ـ (خلف الله) الدكتور محمد خلف الله أحمد
نظرية عبد القاهر الجرجانى فى أسرار البلاغة ـ مجلة آداب الاسكندرية ـ المجلد الثـانى ٠
من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ـ القاهرة ـ معهد البحوث والدراسات العربية ـ ط ٢ ـ ١٩٧٠ م ٠

٧٦ ـ (الخولى) الشيخ أمين الخـولى
فن القول ـ القاهرة ـ دار الفكر العربى ـ ١٩٤٧ م ٠
النقد والحياة ـ مقال بمجلة الأدب ـ القاهرة ـ العـدد ٣ ـ مايو ١٩٥٦ م ٠

٧٧ ـ (الدروبى) الدكتور سامى الدروبى
علم الطباع : المدرسة الفرنسية ـ القاهرة ـ دار المعـارف ـ ١٩٦١ م ٠
علم النفس والأدب ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨١ م ٠

٧٨ ـ (درويش) الدكتور محمد طاهر
فى النقد الأدبى عند العرب ـ القاهرة ـ مكتبة الشباب ـ بـلا تاريخ ٠

٧٩ ـ (الدميرى) كمال الدين محمد بن موسى
حيـاة الحيوان الكبرى ـ القـاهرة ـ البابى الحلبى ـ ط ٣ ـ ١٩٥٦ م ٠

٨٠ ـ (ديـوى) جـون ديوى
الفن خبرة ـ ت : د٠ زكريا ابراهيم ـ مراجعة وتقديم د٠ زكى نجيب محمود ـ القاهرة ـ دار النهضة العـربية ـ ١٩٦٣ م ٠

٨١ ـ (الرازى) الامام فخـر الدين الرازى
نهاية الايجاز فى دراية الاعجـاز ـ القـاهرة ـ مطبعة الآداب والمؤيد ـ ١٣١٧ هـ ٠

٨٢ ـ (الربيعى) الدكتور محمود الربيعى
نصوص من النقد العـربى ـ المقدمة التحليلية ـ القاهرة ـ مكتبة الشـبـاب ـ ١٩٨٤ م ٠

٨٣ ـ (الرمانى)
النكت فى اعجاز القرآن ـ تح : د٠ محمد زغلول سلام ، د٠ محمد خلف الله أحمد ـ ضمن : ثلاث رسائل ـ انظر : الخطابى٠

٨٤ ـ (الروبى) الدكتورة ألفت كمال
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد ـ بيروت ـ دار التنوير ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ م ٠

٨٥ ـ (روتر) جوليان روتر
علم النفس الاكلينيكى ـ ت : د٠ عطية محمود هنا ـ القاهرة ـ دار الشروق ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ٠

٨٦ ـ (ريد) هربرت ريد
تعريف الفن ـ ت : د٠ ابراهيم امام ، مصطفى رفيق الأرنؤوطى ـ القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٦٣ م ٠
الفن والمجتمع ـ ت ٠ فارس مترى ضاهر ـ بيروت ـ دار القلم

٨٧ ـ (زايد) الدكتور على عشرى زايد
البلاغة العربية : تاريخها ٠ مصادرها ٠ مناهجها ـ القاهرة ـ مكتبة الشباب ـ ١٩٨٤ م ٠

٨٨ ـ (زقزوق) الدكتور محمد حمدى
تمهيد للفلسفة ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٩ م ٠

٨٩ ـ (زكريا) الدكتور فؤاد زكريا
بين الفكر والآلة : الفلسفة والتكنولوجيا فى العالم القديم ـ مجلة الكاتب ـ القاهرة ـ العدد ٥٦ ـ نوفمبر ١٩٦٥ م ٠
الجذور الفلسفية للبنائية ـ حوليات آداب الكويت ـ الحولية الأولى ـ ١٩٨٠ م ٠

٩٠ ـ (زكى) الدكتور أحمد كمال
دراسات فى النقد الأدبى ـ القاهرة ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م ٠

٩١ ـ (الزمخشرى)
أساس البلاغة ـ تح : ٠أ عبد الرحيم محمود ـ بيروت ـ دار المعرفة ـ ١٩٨٢ م ٠

٩٢ ـ (زهران) الدكتور حامد عبد السلام زهران
الصحة النفسية والعلاج النفسى ـ القاهرة ـ عالم الكتب ـ ط ٢
ـ ١٩٧٨ م ٠

٩٣ ـ (سارتر) جان بول سارتر
الوجودية مذهب انسانى ـ ت : د٠ عبد المنعم الحفنى ـ القاهرة
ـ ط ٤ ـ ١٩٧٧ م ٠

٩٤ ـ (السامرائى) على عبد الرازق السامرائى
السرقات الأدبية فى شعر المتنبى ـ بغداد ـ مطبعة المعارف ـ
١٩٦٩ م ٠

٩٥ ـ (سـكوت) ولبر سـكوت
تعريفات بمداخل النقد الأدبى الخمسة ـ ضمن مقالات فى النقد
الأدبى ـ انظر اليوت ٠

٩٦ ـ (سكينر) ب ٠ ف ٠ سكينر
تكنولوجيا السلوك الانسانى ـ ت : د ٠ عبد القادر يوسف ـ
الكويت ـ عالم المعـرفة ـ ١٩٨٠ م ٠

٩٧ ـ (سـلام) الدكتور محمد زغلول سلام
تاريخ النقد الأدبى والبـلاغة حتى القـرن الرابع الهجرى ـ
الاسكندرية ـ منشأة المعارف ـ بلا تاريخ ٠
النقد الأدبى الحديث ـ الاسكندرية ـ منشأة المعارف ـ ١٩٨١م
أثر القرآن فى تطور النقد العربى الى آخر القرن الرابع الهجرى ـ
القاهرة ـ دار المعـارف ـ ط ٣ ٠

٩٨ ـ (سلامة) الدكتور ابراهيم سلامة
بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية
ـ ط ١ ـ ١٩٥٠ م ٠

٩٩ ـ (سوسير) فرديناندى سوسير
فصول من دروس فى علم اللغة ـ ت : د٠ عبد الرحمن أيوب ـ
ضمن : أنظمة العلامات ٠ انظر (أبو زيد) ٠

١٠٠ ـ (سويف) الدكتور مصطفى سويف
الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ القاهرة ـ
دار المعارف ـ ط ٤ ـ ١٨٩١ م ٠

دراسات نفسية فى الفن ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ م ٠
العبقرية فى الفن ـ القاهرة ـ المكتبة الثقافية ـ ١٩٦٠ م ٠

١٠١ ـ (سيفرين) فرانك ٠ ت ٠ سيفرين
علم النفس الانسانى ـ اعداد ـ ت : د٠ طلعت منصور وآخرين ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٧٨ م ٠

١٠٢ ـ (السيوطى)
الاتقان فى علوم القرآن ـ بيروت ـ المكتبة الثقافية ١٩٧٣ م ٠

١٠٣ ـ (الشارونى) الدكتور حبيب الشارونى
فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ٠

١٠٤ ـ (الشيخ) الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ
قضايا النقد الأدبى والبلاغة عند اللغويين فى القرن الثالث الهجرى ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ١ ـ ١٩٨٠ م ٠

١٠٥ ـ (ضيف) الدكتور شوقى ضيف
البلاغة تطور وتاريخ ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٦ ٠

١٠٦ ـ (طبانة) الدكتور بدوى طبانة
دراسات فى نقد الأدب العربى من الجاهلية الى نهاية القرن الثالث الهجرى ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٧ ـ ١٩٧٥ م٠
السرقات الأدبية : دراسة فى ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٤ ـ ١٩٧٥ م ٠

١٠٧ ـ (طه)الدكتورة هند حسين طه
النظرية النقدية عند العرب ـ العراق ـ ١٩٨١ م ٠

١٠٨ ـ (الطويل) الدكتور توفيق الطويل
العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى ـ القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٦٨ م ٠

١٠٩ ـ (العانى) الدكتور سامى مكى العانى
الاسلام والشعر ـ الكويت ـ عالم المعرفة ـ ١٩٨٣ م ٠

١١٠ ـ (عباس) الدكتور احسان عباس
تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ بيروت ـ دار الثقافة ـ ط ٣ ـ ١٩٨١ م .

١١١ ـ (عبد البديع) الدكتور لطفى عبد البديع
فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث ـ جدة ـ النادى الأدبى الثقافى ـ ط ٢ ـ ١٩٨٦ م .

١١٢ ـ (عبد التواب) الدكتور صلاح الدين محمد عبد التواب
موقف الاسلام من الشعر ـ القاهرة ـ ط ١ ـ ١٩٨٢ م .

١١٣ ـ (عبد الرحمن) الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
قضايا الشعر فى النقد العربى ـ القاهرة ـ مكتبة الشباب ـ ١٩٧٧ م .

١١٤ ـ (عبد الرحمن) الدكتور منصور عبد الرحمن
مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى ـ القاهرة ـ الانجلو المصرية ـ ١٩٨٠ م .

١١٥ ـ (العبد) الدكتور عبد اللطيف محمد العبد
التفكير المنطقى ـ القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٨ م .

١١٦ ـ (عبد الغفار) الدكتور عبد السلام عبد الغفار
مقدمة فى الصحة النفسية ـ القاهرة ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٨٣ م .

١١٧ ـ (عبد القادر) حامد عبد القادر
فى علم النفس ـ بالاشتراك مع محمد عطية الابراشى ، ومحمد مظهر سعيد ـ القاهرة ـ مطبعة المعرفة ـ ط ١ ـ ١٩٣٢ م .

١١٨ ـ (عبد المطلب) الدكتور محمد عبد المطلب
البلاغة والاسلوبية ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٤ م .

١١٩ ـ (عبد المعطى) الدكتور على عبد المعطى
رؤية معاصرة فى علم المناهج ـ الاسكندرية ـ دار المعرفة الجامعية ١٩٨٧ م .
محاضرات فى مشكلة الابداع الفنى ـ رؤية جديدة ـ الاسكندرية ـ دار المعرفة الجامعية ـ ١٩٨٤ م .

١٢٠ ـ (عثمان) الدكتور عبد الفتاح عثمـان
نظرية الشعر فى النقـد القديم ـ القـاهرة ـ مكتبة الشباب ـ ١٩٨١ م ٠

١٢١ ـ (العراقى) الدكتور محمد عاطف العـراقى
تجديد المذاهب الفلسفية والكلامية ـ القاهرة ـ دار المعـارف ـ ط ٣ ـ ١٩٧٦ م ٠
دراسات فى مذاهب فلاسفة المشرق ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ١ ـ ١٩٧٢ م ٠
الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا ـ القـاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧١ م ٠

١٢٢ ـ (العسكرى) أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى المتـوفى سنة ٣٨٢ م
المصون فى الأدب ـ تح: عبدالسلام هارون ـ الخانجى ـ ١٩٨٢م٠

١٢٣ ـ (العسكرى) أبو هلال الحسن بن عبد الله اللغوى المتوفى بعـد سـنة ٣٩٥ م
جمهرة الأمثال ـ بهامش كتاب مجمع الأمثال ـ انظر الميدانى ٠
ديوان المعـانى ـ القاهرة ـ القدسى ـ بلا تاريخ ٠
كتاب الصناعتين ـ تح : د٠ مفيد قميحة ـ بيروت ـ دار الكتب العلميـة ـ ط ١ ـ ١٩٨١ م ٠

١٢٤ ـ (العشـماوى) الدكتور محمد زكى العشماوى
قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث ـ بيروت ـ دار النهضة العربية ـ ١٩٧٩ م ٠

١٢٥ ـ (عصفور) الدكتـور جابر عصفور
الصور الفنية فى التراث النقـدى والبلاغى ـ القـاهرة ـ دار المعـارف ـ ١٩٨٠ م ٠

١٢٦ ـ (عـلام) الدكتور عبد الواحد عـلام
قضايا ومواقف فى التراث النقدى ـ القاهرة ـ الشباب ـ ١٩٧٩م

١٢٧ ـ (عنبـر) أحمـد محمد عنبر
قضية الأدب بين اللفظ والمعنى وبين الأشكال والمدلولات قديمـا وحديثا ـ القاهرة ـ دار الكتاب العربى ـ ١٩٥٤ م ٠

١٢٨ ـ (عوض) الدكتور رمسيس عوض
موقف ماركس وانجلز من الآداب العالمية ـ القاهرة ـ دار الفكر العربى ـ ط ١ ـ ١٩٤٧ م ٠

١٢٩ ـ (عوض) الدكتور يوسف نور
الطيب صالح فى منظور النقد البنيوى ـ جدة ـ مكتبة العلم ـ ١٩٨٣ م ٠

١٣٠ ـ (عياد) الدكتور شكرى محمد عياد
تاثير كتاب الشعر فى البلاغة العربية ـ دراسة ملحقة بتحقيقه كتاب الشعر لأرسطو ٠ انظر أرسطو ٠

١٣١ ـ (الغزالى) حجة الاسلام الامام ابو حامد الغزالى
مشكاة الأنوار ـ تح : د٠ أبو العلا عفيفى ـ القاهرة ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٤ ٠

١٣٢ ـ (غليونجى) بول غليونجى
ابن النفيس ـ القاهرة ـ الدار المصرية للتاليف والترجمة ـ بلا تاريخ ٠

١٣٣ ـ (فتجنشتين) لودفيج فتجنشتين
رسالة منطقية وفلسفية ـ ت : د٠ عزمى اسلام ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٨ م ٠

١٣٤ ـ (فرج) الدكتور صفوت فرج
الابداع والمرض العقلى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ م ٠

١٣٥ ـ (فرويد) سيجموند فرويد
ثلاث مقالات فى نظرية الجنسية ـ ت : سامى محمود على ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٠ م ٠

الحرب والحضارة والحب والموت ـ ت : د٠ عبد المنعم الحفنى ـ ـ القاهرة ـ مكتبة مدبولى ـ ط ٣ ـ ١٩٧٧ م ٠

حياتى والتحليل النفسى ـ ت : د٠ مصطفى زيور ، د٠ عبد المنعم المليجى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٣ ـ ١٩٨١ م ٠

الطوطم والتابو ـ ت : بوعلى ياسين ـ سوريا ـ دار الحوار ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ م ٠

المحاضرات التمهيـــدية فى علم النفس التحـــليلى ــ ت : د ٠ عزت راجح ــ القـــاهرة ــ ١٩٥٢ م ٠

ما فوق مبدأ اللذة ــ ت : د٠ اسحق رمزى ــ القـــــاهرة ــ دار المعـــارف ــ ١٩٨٠ م ٠

معـــالم التحليل النفسى ــ ت : د ٠ محمد عثمان نجـــاتى ــ القاهرة ــ دار الشروق ــ ط ٥ ــ ١٩٨٣ م ٠

موسى والتوحيد ــ ت : د ٠ عبد المنعم الحفنى ــ القاهرة ــ الدار المصرية للطباعة والنشر ــ ط ٣ ــ ١٩٧٨ م ٠

١٣٦ ــ (فضل) الدكتور صـــلاح فضـــل

علم الأســلوب ــ مبـــادئه واجـراءاته ــ بيروت ــ دار الآفاق الجـديدة ــ ط ١ ــ ١٩٨٥ م ٠

منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ــ القاهرة ــ دار المعـــارف ــ ط ٢ ــ ١٩٨٠ م ٠

نظرية البنائية فى النقد الأدبى ــ القاهرة ــ الأنجلو المصرية ــ ط ٢ ــ ١٩٨٠ م ٠

١٣٧ ــ (فيشر) ارنست فيشر

ضرورة الفن ــ ت ٠ أسعد حليم ــ القـــاهرة ــ الهيئة المصرية العـامة للكتاب ــ ١٩٨٦ م ٠

١٣٨ ــ (قاسم) الدكتورة ســـيزا قاسم

السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد ــ ضمن : أنظمـــة العـــلامات ــ انظر ــ أبو زيد ٠

١٣٩ ــ (القـــالى)

الأمالى ــ نشر محمد عبد الجواد الأصمعى بدار الكتب المصرية ــ بيروت ــ ١٩٨٠ م ٠

١٤٠ ــ (قدامه) قدامه بن جعفـــر

نقد الشعر ــ تح : د ٠ محمد عبد المنعم خفاجى ــ مكتبة الكليات الأزهرية ــ ١٩٨٠ م ٠

١٤١ ــ (القرشى) أبو زيد محمد بن أبى الخطاب

جمهرة أشعار العرب ــ تح : على محمد البجاوى ــ القـــاهرة ــ نهضة مصر ــ ١٩٨١ م ٠

١٤٢ ـ (القرطاجنى) حازم القرطاجنى

منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ تح: محمد الحبيب بن الخوجة ـ تونس ـ دار الكتب الشرقية ـ ١٩٦٦ م ٠

١٤٣ ـ (القزوينى) الامام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى الخطيب

التلخيص فى علوم البلاغة ـ شرحه : عبد الرحمن البرقوقى ـ بيروت ـ دار الكاتب العربى ـ بلا تاريخ ٠

١٤٤ ـ (القزوينى) الامام زكريا بن محمد بن محمود

عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ـ ملحق بالجزء الثانى من حياة الحيوان الكبرى ـ انظر : الدميرى ٠

١٤٥ ـ (قطب) سيد قطب

النقد الأدبى : أصوله ومناهجه ـ القاهرة ـ دار الشروق ـ ط ٥ ـ ١٩٨٣ م ٠

١٤٦ ـ (القط) الدكتور عبد القادر القط

مفهوم الشعر عند العرب ـ ت : د٠ عبد الحميد القط ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٢ م ٠

النقد العربى القديم والمنهجية ـ مجلة فصول ـ القاهرة ـ المجلد الأول ـ العدد ٣ ـ ابريل ـ ١٩٨١ م ٠

١٤٧ ـ (قنصوة) الدكتور صلاح قنصوة

فلسفة العلم ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٦ م ٠

الموضوعية فى العلوم الانسانية ـ عرض نقدى لمناهج البحث ـ القاهرة ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٠ م ٠

١٤٨ ـ (القيروانى) عبد الكريم النهشلى

الممتع فى صنعة الشعر ـ تح : د٠ محمد زغلول سلام ـ الاسكندرية ـ منشأة المعارف ـ ١٩٨٠ م ٠

١٤٩ ـ (كارلونى)

النقد الأدبى ـ بالاشتراك مع فيللو ـ ت : كيتى سالم ـ بيروت ـ عويدات ـ ط ٢ ـ ١٩٨٤ م ٠

١٥٠ ـ (كرم) الدكتور يوسف كرم

تاريخ الفلسفة الحديثة ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٦ ـ ١٩٧٩ م

١٥١ ـ (كروتشه) بندتو كروتشـــه
المجمل فى فلسفة الفن ـ ت : د٠ سامى الدروبى ـ القـاهرة ـ دار الفكر العربى ـ ط ١ ـ ١٩٤٧ م ٠

١٥٢ ـ (ماكورى) جـون ماكورى
الوجودية ـ ت : د٠ امام عبد الفتـاح امام ـ الكويت ـ عالم المعـرفة ـ ١٩٨٢ م ٠

١٥٣ ـ (المبـرد) أبو العباس محمد بن يزيد
الكامل فى اللغة والأدب ـ بيروت ـ مكتبة المعارف ـ بلا تاريخ ٠
البـلاغة ـ تح : د٠ رمضان عبـد التـواب ـ القـاهرة ـ الثقافة الدينية ـ ط ٢ ـ ١٩٨٥ م ٠

١٥٤ ـ (مجـاهد) مجاهد عبد المنعم مجاهد
علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م ٠

١٥٥ ـ (مدكـور) الدكتور ابراهيم بيومى مدكور
فى الفلسفة الاسلامية : منهج وتطبيقه ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ٣ ـ ١٩٨٣ م ٠

١٥٦ ـ (مراد) الدكتور يوسف مراد
يوسف مراد والمذهب التكاملى ـ اعداد وتقديم د٠ مراد وهبه ـ القـاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٤ م ٠

١٥٧ ـ (المرسى) الدكتور محمود الحسينى المرسى
مفهوم الشعر فى النقد العربى حتى نهاية القرن الخامس الهجرى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٨٣ م ٠

١٥٨ ـ (المرزوقى)
شرح ديوان الحماسة ـ نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ـ القاهرة ـ لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ ط ١ ـ ١٩٥١ م ٠

١٥٩ ـ (المسعودى) أبو الحسن على بن الحسين بن على
مروج الذهب ومعادن الجوهر ـ تح : محمد محيى الدين عبد الحميد ـ القاهرة ـ المكتبة التجارية الكبرى ـ ط ٣ ـ ١٩٥٨ م ٠

١٦٠ ـ **(مطلوب) الدكتور أحمد مطـلوب**

أساليب بلاغية ـ الكويت ـ وكالة المطبوعات ـ ١٩٨٠ م ٠

معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ـ بغداد ـ مطبعـة المجمع العلمى العراقى ـ ١٩٨٣ م ٠

الجزءان الأول والثانى ٠٠

عبد القاهر وسوسير ـ بغداد ـ مجلة الأقـلام ـ العدد ١٢ ـ ١٩٨٣ م ٠

١٦١ ـ **(مكاوى) الدكتور عبـد الغفـار مكاوى**

نداء الحقيقة ـ القاهرة ـ دار الثقافة ـ ١٩٧٧ م ٠

١٦٢ ـ **(مندور) الدكتور محمد منـدور**

فن الشعر ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٨٥ م ٠

فى الميزان الجديد ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ بلا تاريخ ٠

النقد المنهجى عند العرب ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ بلا تاريخ ٠

١٦٣ ـ **(منصور) الدكتور طلعت منصور**

أسس علم النفس العام ـ بالاشتراك مع د٠ أنور الشرقاوى ، د ٠ عادل عز الدين ، د٠ فاروق أبو عوف ـ القاهرة ـ الأنجـلو المصرية ـ ١٩٨١ م ٠

١٦٤ ـ **(موسى) الدكتور أحمد ابراهيم موسى**

الصبغ البديعى ـ القاهرة ـ الكاتب العربى ـ ١٩٦٩ م ٠

١٦٥ ـ **(مومنى) الدكتـور قاسم مومنى**

نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ـ القاهرة ـ دار الثقافة ـ ١٩٨٢ م ٠

١٦٦ ـ **(الميدانى) أبو الفضل أحمد النيسابورى**

مجمع الأمثـال ـ القاهرة ـ المطبعة الأميرية ـ ١٣١٠ هـ ٠

١٦٧ ـ **(ناصف) الدكتور مصطفى ناصف**

دراسة الأدب العربى ـ القاهرة ـ دار الأندلس ـ ١٩٨١ م ٠

عن الصيغة الانسانية للدلالة ـ مجلة فصول ـ القاهرة ـ المجلد السادس ـ العدد ٢ ـ يناير ١٩٨٦ م ٠

النحو والشعر : قراءة فى دلائل الاعجاز ـ مجلة فصـول ـ المجلد الأول ـ العدد ٣ ـ ابريل ١٩٨١ م ٠

نظرية المعنى فى النقد العربى ـ القاهرة ـ دار الأندلس ـ ط ٢ ـ ١٩٨١ م ٠

١٦٨ ـ (النشـــار) الدكتور على سامى النشار
مناهج البحث عنـــد مفكرى الاســـلام ونقد المسلمين للمنطق الأرسططاليسى ـ القاهرة ـ دار الفكر العربى ـ ط ١ ـ ١٩٤٧ م
نشأة الفكر الفلسفى فى الاسلام ـ القاهرة ـ دار المعـــارف ـ ط ٨ ـ ١٩٨١ م ٠

١٦٩ ـ (النشـار) الدكتور مصطفى النشار
نظرية العلم الأرسطية : دراسة فى منطق المعرفة العلمية عند أرسطو ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ط ١ ـ ١٩٨٦ م ٠

١٧٠ ـ (نصر) الدكتور عاطف جودة نصر
الخيال : مفهوماته ووظائفه ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ١ ـ ١٩٨٤ م ٠

١٧١ ـ (نعيم) الدكتور محمد السيد نعيم
فى الفلسفة الاسلامية وصلاتها بالفلسفة اليونانية ـ القاهرة ـ ط ١ ٠

١٧٢ ـ (النيســابورى) الواحدى النيســابورى
اسباب النزول ـ بهامشه : الناسخ والمنسوخ لهبة الله بن سلامة ـ بيروت ـ عالم الكتب ـ بلا تاريخ ٠

١٧٣ ـ (هدارة) الدكتور محمد مصطفى هدارة
مشكلة السرقات فى النقد العربى : دراسة تحليلية مقـــارنة ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ١٩٥٨ م ٠

١٧٤ ـ (هـــلال) الدكتور محمد الغنيمى هـــلال
الأدب المقارن ـ القاهرة ـ الأنجلو المصرية ـ ط ٣ ـ ١٩٦٢ م ٠
الرومانتيكية ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ بلا تاريخ ٠
النقد الأدبى الحديث ـ القاهرة ـ نهضة مصر ـ بلا تاريخ ٠

١٧٥ ـ (الههيـاوى) محمد الههياوى
الطبع والصنعة ـ القاهرة ـ النهضة المصرية ـ ١٩٣٨ م ٠

١٧٦ ـ (هـــــوراس)
فن الشعر ـ ت : د٠ لويس عوض ـ القـاهرة ـ الهيئة المصرية العـــامة للكتـــاب ـ ١٩٨٨ م ٠

١٧٧ ـ (هيدجـــر) **مارتن هيدجـر**

ما الفلسفة ؟ ـ ما الميتافيزيقا ؟ ـ هيدرلن وماهية الشعر ـ ت : فؤاد كامل ، محمود رجب ـ مراجعة وتقديم د· عبد الرحمن بدوى ـ القاهرة ـ دار الثقافة ـ ١٩٧٤ م ·

١٧٨ ـ (ويليك) **رينيه ويليك**

اتجاهات النقد الرئيسية فى القرن العشرين ـ ضمن مقـــالات فى النقد الأدبى ـ انظر اليـوت ·

نظرية الأدب ـ بالاشتراك مع أوستن وارين ـ ت : محيى الدين صبحى ـ مراجعة د· حسام الخطيب ـ القاهرة ـ بلا تاريخ ·

١٧٩ ـ (يونس) **الدكتورة انتصار يونس**

السلوك الانسانى ـ القاهرة ـ دار المعارف ـ ١٩٧٤ م ·

(ب) مراجع بالانجليزية

1. Adams, Hazard, The Interests of Criticism : An Introduction to Literary Theory, Harcourt, 1969.
2. Arieti, Silvano, Creativity, The Magic Synthesis, New York, 1976.
3. Aristotle, The Republic, book X, in Literary Criticism: An Introductory Reader, edited by, Lionel Trilling, Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1975.
4. Barthes, Roland, The Reality Effect, in French Literary Theory today, A Reader, edited by, Tzvetan Todorov, trans by, R. Carter, Cambridge, 1982.
5. Bleicher, Josef, The Hermenutic Imagination, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.
6. Cassirer, Ernst, Language & Myth, trans by, Susanne K. Langer, New York, Dover Publications, Inc. 1953.
7. Cuddon, J. A., A Dictionary of Literary Terms, London, Penguin, 1984.
8. Felix Klin - Frank, The Hamasa of Abu Tamam, Leiden, E. J. Brill, 1972.
9. Fryer, Henry — sparks, General Psychology, New York, Barnes & Noble Inc. 1954.

10. Goldman, Lucien, Luckacs & Heidegger, Towards a New Philosophy, Trans by William Q. Boelhower, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.

11. Jung, C. G., The spirit in Man, Art & Literature, trans by, R.F.C. Hull, London, Ark Paperbacks, 1984.

12. Lacey, A. R., A Dictionary of Philosophy, London, Routledge & Kegan Paul, 1979.

13. Merleau-Ponty, Morris, Eye & Mind, in, Aesthetics, Oxford Readings in Philosophy, edited by, Harold osborne, Oxford, 1979.

14. Norris, Christopher, Deconstruction, Theory & Practice, London, Methuen, 1982.

15. Plato Ion, in Literary Criticism, See Aristotle.

16. Richards, I. A., Principles of Literary Criticism, London. Routledge & Kegan Paul, 1967.

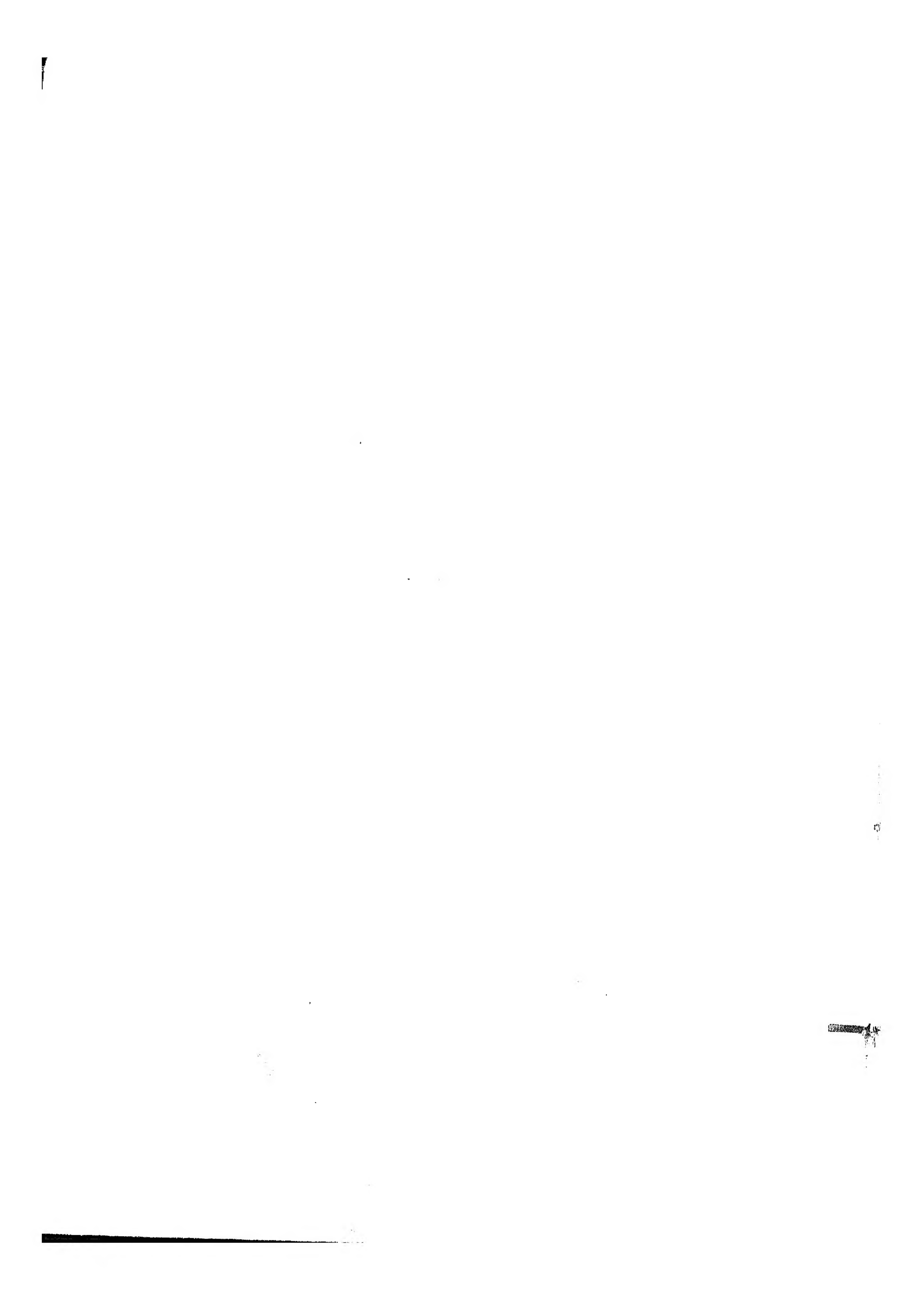
17. Zurif, Edgar. B. & Blumstein, Sheila. E., Language & the Brain, in Linguistic Theory & Psychological Reality, edited by Halle, London, Cambridge, 1981.

18. Skura, Merdith Anne, The Literary Use of the Psychoanalytic Process, London, Yale University Press, 1984.

19. Stelzer, Steffen, A Last Attempt to Grasp Poetry : Notes on Hegel's lectures on the Philosophy of Art, Alif : Journal of comparative Poetics, Cairo, American University, 1981.

فهـرس

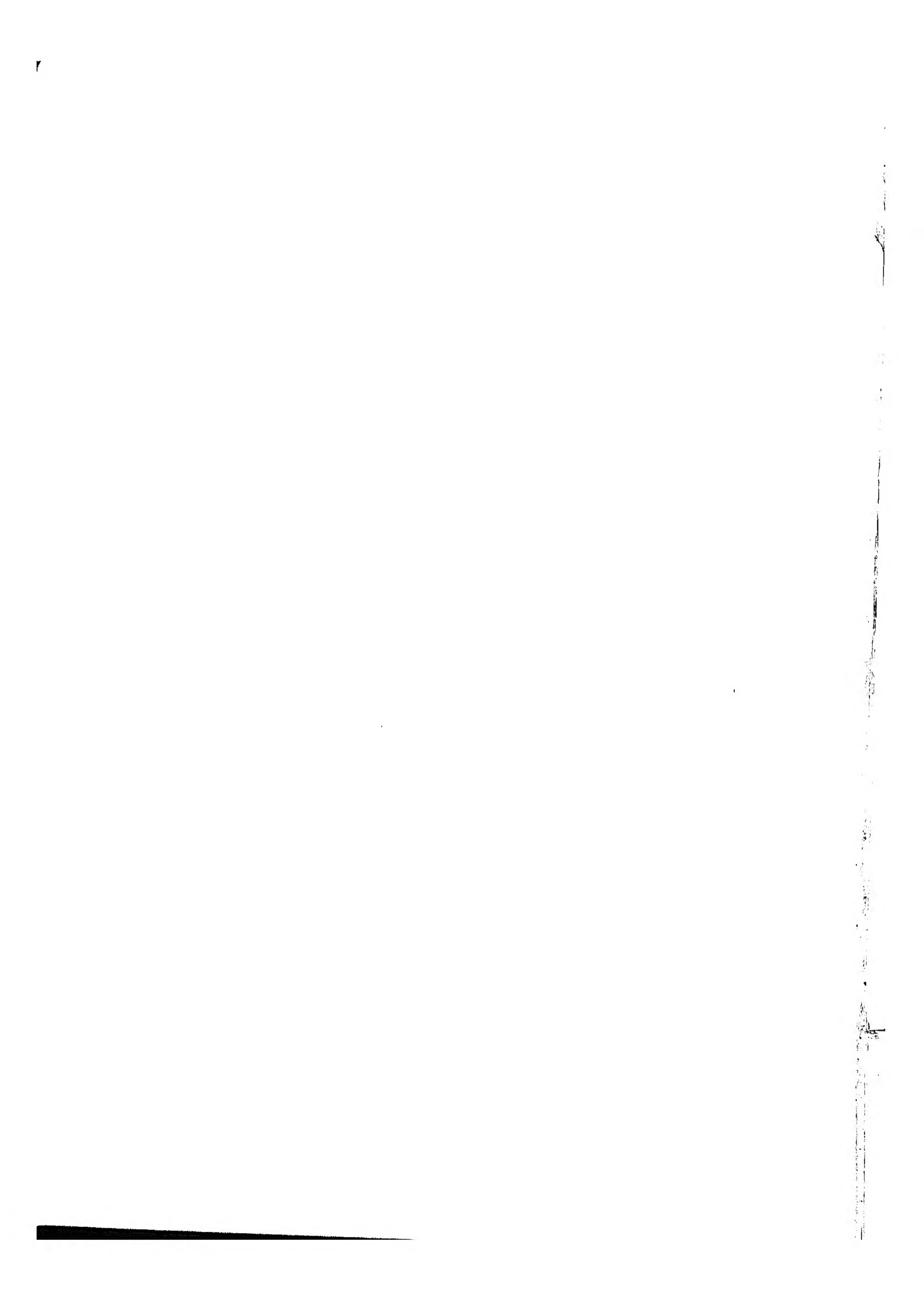
الموضوع	رقم الصفحة
٤ ـ تطور المفهوم	١٥٠
٥ ـ تفسير المفهوم	١٨٠
القسم الثالث (المفهوم المذهبى للابداع الفنى)	١٩٨
١ ـ تمهيد فى المفهوم المذهبى	١٩٩
٢ ـ عبد القاهر الجرجانى	٢٠٤
٣ ـ ابن طباطبا العلوى	٢٣٠
٤ ـ حازم القرطاجنى	٢٥٠
القسم الرابع : مفهوم الابداع الفنى فى قضايا النقد القديم	٢٧٦
١ ـ التعريف بقضايا النقد القديم	٢٧٧
٢ ـ الطبع والصنعه	٢٩١
٣ ـ اللفظ والمعنى	٣٠١
٤ ـ السرقات	٣٢١
الخاتمة	٣٣٥
قائمة المصادر والمراجع	٣٤٠
(أ) مصادر ومراجع بالعربية	٣٤١
(ب) مراجع بالانجليزية	٣٦٣



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/٧٠٣٨

ISBN — 977 — 01 — 3443 — 0



يسعى هذا الكتاب إلى إعادة النظر في التراث النقدى القديم بطريقة تغاير الطرق المألوفة الشائعة في قراءة هذا التراث قراءة تاريخية تبحث عن انتقال هذا النقد من الذوق الساذج إلى التأليف الدقيق . ولأجل هذه الغاية يعالج الكتاب النقد القديم في ضوء منهج تحليل الخطاب المعاصر ، فيرى فيه مستوياتٍ شتى ، بعضها أوّلى يعود إلى المتلقى البسيط للنص الأدبى الذى كان يتصور الإبداع الأدبى تصوراً أسطورياً خيالياً يرى فيه عمل شياطين وقوى خفية ، وبعضها منهجى يعود إلى الناقد المتخصص الذى يُعْنَى بتنظيم العمل النقدى ، وبعضها مذهبى يعود إلى الصراع حول أشكال الكتابة الأدبية . ويطرح الكتاب نظريةً بخصوص النقد المنهجى تحاول أن تقراه قراءة جديدة على أساس تجريبى . ثم يلتفت الكتاب إلى القضايا التى استخلصها الباحثون من النقد القديم فيحاول أن يعيد فيها النظر على نحوٍ يمزج بين المادة القديمة والمنهجية المعاصرة .

٦٥٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب